

SERIE
PRINCIPIOS

Affonso Romano
de Sant'Anna

PARÓDIA,
PARÁFRASE
& CIA



<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>





Série Princípios

Affonso Romano
de Sant'Anna

PARÓDIA, FARÁFRASE & CIA

7ª edição

5ª impressão

editora ática

Direção

Benjamin Abdala Junior, Samira Youssef Campedeili

Preparação de texto

José Pessoa de Figuelredo

Projeto gráfico (miolo)

Antonio do Amaral Rocha

Arte-final

René Etienne Ardanuy
Joseval de Souza Fernandes

Capa

Ary Normanha

**Agradecemos a Jiro Takahashi
a sua participação no projeto inicial
das séries Princípios e Fundamentos.**

Impressão e Acabamento
Lis Gráfica e Editora Ltda
ISBN 85 08 00703 5

2003

Todos os direitos reservados pela Editora Ática Rua Barão de Iguape, 110—CEP 01507-900
Caa Post 2937- CEP 01065-970 São Paulo—SP
Tel.: 0XX11 3346-3000-Fax 011 3277-4146
Internet <http://www.atica.m.br>
e-mail: editora@atica.com.br

Sumário

1. Introdução	5
2. Proposições	7
3. Paródia	11
Considerações iniciais	11
Significados	12
Paródia e estilização: paralelos	13
4. Paráfrase	16
Considerações iniciais	16
Paráfrase e tradução	18
Equívocos	19
Pareceres de lingüistas e filósofos	20
5. Pausa para exemplo e outras anotações	23
6. Polarizações e modelos	27
Paródia e paráfrase: uma oposição forte	27
A questão das vozes	29
Paródia e representação	30
Constatações	32
7. Reformulando Tynianov e Bakhtin	34
Retomando o fio da meada	34
Proposta de um primeiro modelo	35
8. A noção de desvio	38
Proposta de um segundo modelo	41
9. A apropriação	43
Uma técnica de configurações	43

Conteúdos	46
Proposta de um terceiro modelo	47
10. Aplicações e novas observações	51
Dois exemplos de apropriação	51
Jorge de Lima: um enigma finalmente esclarecido	54
11. Manuel Bandeira:	
uso e abuso da intertextualidade	60
A tradição refeita	60
Peculiaridades	62
12. Intertextualidade: literatura e a questão do desvio	65
O comum no literário	66
O literário no comum	67
Uma ilustração didática	69
<i>A cozinha</i> jornalística	71
13. Automatização e desautomatização cultural	73
Cinema e outras seções	74
Abrindo os baús...	76
Carnavalização	78
14. Concluindo e indagando	81
Exemplos clássicos	83
Um problema epistemológico	85
Uma questão aberta	87
15. Vocabulário crítico	91
16 Bibliografia comentada	95

1

Introdução

Você vai começar a ler um ensaio não muito convincente. Ao invés de apresentar aqui questões resolvidas e definidas, estou levantando diversos pontos para serem repensados. Até hoje, por exemplo, estudou-se a questão da *paródia* como algo isolado. Como se fosse um efeito solto entre os demais. Na melhor das hipóteses, um ou outro estudioso a comparou com a *estilização*. Pois bem. Escrevendo e reescrevendo este texto há mais de anos, me pareceu que a paródia só pode ser estudada se, no mínimo, a estudarmos ao lado não só da *estilização*, mas também da *paráfrase* e da *apropriação*. Para tanto apresento diversos modos e modelos de articular esses termos numa análise de textos. O aluno (ou professor) pode escolher vários modelos com que trabalhar. Esses modelos são pontos de partida e não pontos de chegada. Exatamente como eu dizia num livro anterior — *Análise estrutural de romances brasileiros*. Por isto meu texto vai e vem e não teme incorrer em excessos. Recordo meu erro, destaco as fraquezas críticas e procuro avançar exibindo isto ao leitor. Assim privilegio alguns autores como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Jorge de Lima. Quanto a

este, é importante assinalar que só uma técnica de leitura como a que propomos pode ajudar a resgatar de vez o enigma que até recentemente era o *Invenção de Orfeu*. Por outro lado, este estudo não é só literário. Estou interessado numa visão semiológica do problema. Por isto considero também a moda, o *jazz*, a pintura clássica e moderna, a dança, a mímica, o cinema, as histórias em quadrinhos, a contracultura dos anos 60 e até a técnica jornalística de apresentar as notícias. Neste sentido, este livro talvez interesse tanto os estudantes de letras quanto aos de arte e comunicação. A *paródia*, a *paráfrase*, a *estilização* e a *apropriação*, redefinidos e dinamizados conceitualmente, nos ajudam a esclarecer o enigma do que é “literário” e a entender a formação da ideologia através da linguagem. O estudo vai começar com quatro proposições ou considerações iniciais. Depois desenvolvo vários modos de leitura. O texto irá ficando cada vez mais claro, quanto mais formos nos aproximando da prática da análise e comentários sobre autores e obras. Na verdade, como estive preocupado em ir definindo os termos que estava usando, o “Vocabulário crítico” ao final do livro torna-se quase desnecessário. Mas talvez ajude. Vamos em frente.

2

Proposições

Este estudo parte das seguintes observações iniciais:

1. A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância entre paródia e *modernidade*. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc. 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos.

Não significa isto, contudo, que a paródia seja uma invenção recente. Como mostrarei em diversas partes deste estudo, ela existia na Grécia, em Roma e na Idade Média. Talvez o que tenha ocorrido modernamente seja não apenas uma intensificação do seu uso e, por isso, um interesse maior da crítica, o que faz com que, de repente, pareça que a paródia seja um traço de nossa época.

Por isto, quando se diz que a paródia é uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma, é também necessário adicionar alguns raciocínios. Recentemente a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem. Como resultado, ocorreu um certo exílio e seqüestro do fazer artístico. A literatura, por exemplo, tornou-se mais literária. Sobretudo quando algumas formas de comunicação começaram a concorrer com ela. O jornalismo, por exemplo, de alguma maneira substituiu a literatura convencional. Aliás, não a substituiu exatamente, mas provocou um deslocamento. Entre jornalismo e literatura ocorreu a mesma coisa que Walter Benjamin havia assinalado entre a pintura e a fotografia: o uso e o avanço da fotografia tornaram a pintura um setor mais livre para avanços formais. A pintura deixou de ser “fotográfica” e numa de suas tendências extremas chegou rapidamente ao Abstracionismo (1908); isto para não falar na Arte Conceitual (1961), que eliminou de vez a presença da cor e da moldura, transformando a obra numa variante do *happening*. Concorrendo, portanto, com jornais, televisões, cinemas, etc., a linguagem literária muitas vezes acabou por alargar seu espaço internamente, numa alquimia de materiais estilísticos e formais que tornam o texto literário um código que só os iniciados podem decodificar. Dentro dessa especialização, surge a paródia como efeito *metalingüístico* (a linguagem que fala sobre outra linguagem), e, como veremos mais adiante, é possível distinguir não apenas uma paródia de textos alheios (*intertextualidade*) como uma paródia dos próprios textos (*intratextualidade*).

2. A segunda observação que aqui faço introdutoriamente é mais particular, e remete para o nome de Mikhail Bakhtin. Especialmente nesta última década o nome desse formalista russo tornou-se conhecido. Ele havia Publicado em 1928, em seu país, um estudo — *Problemas da obra*

de *Dostoiévski* —, que só foi traduzido para o Ocidente, via França, em 1970. No Brasil, a tradução direta do russo feita por Paulo Bezerra é de 1981.

Desde então, Bakhtin passou a ser referência obrigatória nos estudos sobre paródia. Preocupado em caracterizar os efeitos cômicos de diversas obras literárias, ele acabou extrapolando e, em vez de se limitar apenas ao estudo da paródia, acabou dando uma grande contribuição aos estudos socioliterários modernos, formulando os princípios básicos da *teoria da carnavalização*. Em outra parte deste estudo voltarei ao tópico: paródia e carnavalização. Por ora, no entanto, quero apenas fazer um reparo. Embora o nome de Bakhtin seja sempre relacionado ao estudo da paródia, seria mais justo darmos o crédito a outro formalista russo, que dez anos antes de Bakhtin produziu alguns ensaios onde expôs com agudeza aquilo que Bakhtin genialmente exporia mais tarde. Estou me referindo a Iuri Tynianov e ao seu texto sobre Gogol e Dostoiévski publicado em 1919. Que motivos levaram muitos a destacar mais Bakhtin em desfavor de Tynianov, não sei. Talvez uma defasagem na chegada dos textos dos teóricos russos ao Ocidente dificultada pela censura do governo soviético. Quanto ao fato de Bakhtin não se ter referido a Tynianov, permanece o mistério. Mas esse, para nós, é um período muito nebuloso, em que o próprio Bakhtin teve que escrever sob pseudônimo ou usando nomes de companheiros, para fugir à censura.

3. A terceira observação introdutória é esta: tanto Tynianov quanto Bakhtin trabalharam apenas com os conceitos de *paródia* e de *estilização*. Minha proposta é sair dessa dicotomia simples e introduzir dois elementos que complementam melhor o quadro de relações. Nesse sentido, vou desenvolver contrastivamente além daqueles conceitos, também os conceitos de *paráfrase* e *apropriação*. Parte-se do princípio de que numa teorização sobre a linguagem, dentro e fora da literatura, a paráfrase e a apropriação

funcionam como elementos de tensão que explicam melhor os próprios conceitos de paródia e estilização.

4. A última proposição inicial é que esses conceitos — paródia, paráfrase, estilização e apropriação — interessam não só à literatura, mas também aos estudos semiológicos em geral. Podem ser desenvolvidos a propósito do *jazz*, da pintura, da confecção dos jornais, das festas de carnaval, do sistema de moda, etc. Sem me limitar à teoria da literatura, estou procurando um enfoque semiológico amplo. Neste sentido se comprovará que os problemas fundamentais da linguagem não são apenas lingüísticos, mas também se repetem com outros materiais, em outros domínios artísticos. A semiologia reaparece então como o espaço geral onde essas questões podem e devem ser colocadas

3

Paródia

Considerações iniciais

Começo por redefinir paródia traçando uma breve história do termo e vendo como modernamente se aprofunda o seu entendimento.

O termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc. 17. A isto se referem vários dicionários de literatura. No entanto já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua *Poética* atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão. A epopéia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofria agora uma degradação. Essa observação de Aristóteles revela um enfoque marcadamente ético e mostra que os gêneros literários eram tão estratificados quanto as classes sociais. A tragédia e a epopéia eram gêneros reservados a descrições mais nobres, enquanto a comédia era o espaço da representação popular.

Alguns autores, no entanto, apontam Hipponax de Éfeso (séc. 6 a.C.) como “o pai da paródia”. Para este estudo, contudo, é irrelevante o fato de se localizar a gênese no século 5 ou no 6 a.C.

Significados

É mais importante ir rastreando, por enquanto, as definições do termo. Aliás, tais definições nunca constituíram um grave problema. O dicionário de literatura de Brewer, por exemplo, nos dá uma definição curta e funcional: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: *para- ode*)”. Essa definição implica o conhecimento de que originalmente a ode era um poema para ser cantado. Por isto, Shipley, mais acuradamente, registraria que o termo grego paródia implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto. A origem, portanto, é musical. Em literatura acabaria por ter uma conotação mais específica. O próprio Shipley, no seu dicionário de literatura,, discrimina três tipos básicos de paródia:

- a) *verbal* — com a alteração de uma ou outra palavra do texto;
- b) *formal* — em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria;
- e) *temática* — em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor.

Modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual. A esse respeito, como veremos mais adiante em Manuel Bandeira, pode-se falar de *intertextualidade* (quando um autor utiliza textos de outros) e *intratextualidade*

* **SHIPLEY**, Joseph T. *Dictionary of World Literature* r. New Jersey, Littlefield, Adans & Co., 1972.

(quando o escritor retoma sua obra e a reescreve). Essa anotação, no entanto, não é típica da paródia. Também ocorre na paráfrase, como observaremos oportunamente. Por isto é que é necessário trabalhar mais essa questão da intertextualidade.

De uma maneira geral, porém, os autores que antecederam os dois formalistas (Tynianov, 1919, e Bakhtin, 1928) definiam a paródia dentro de uma certa sinonímia. Aproximavam-na do *burlesco*, considerando-a como um subgênero. Nesta linha, mesmo autores mais contemporâneos definem a paródia também por contigüidade, considerando-a um mero sinônimo de *pastiche*, ou seja, um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas.

Paródia e estilização: paralelos

O conceito de paródia tornou-se mais sofisticado a partir de Tynianov, quando ele o estudou lado a lado com o conceito de estilização. E, para ir já familiarizando o leitor com essa palavra, acho mais conveniente transcrever dois textos, um de Tynianov e outro de Bakhtin, assinalando assim a coincidência de seus pensamentos. E, quando tivermos essa informação, poderemos então passar ao estudo da paráfrase e da apropriação, que são os dois termos que aqui coloco ampliando o quadro teórico original.

a) Tynianov: “a estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo

cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia” *.

b) Bakhtin: “com a paródia é diferente. Aqui também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador (em Turgueniev, por exemplo), não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão, os projetos do autor devem ser individualizados e mais ricos de conteúdo. É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma única direção — a que ele próprio se propusera”**.

Esses dois textos são bem claros e mostram que os autores estavam voltados especificamente para o estudo, do texto literário. Mas uma aplicação do conceito de estilização

* La destruction. *Change*. Paris, n. 2, N. d.

** Op. cit.

fora da literatura poderá ampliar esse quadro de observações, a exemplo do que ocorre na moda e no *jazz*. Também o conceito de “outro” (que aparece naqueles textos e que modernamente se tornou mais sofisticado) pode ser exposto sob um ângulo psicanalítico e social. Deixarei isto para, mais tarde, ressaltando por ora que nosso esforço será por retirar aquelas observações do campo restrito da literatura e ir penetrando num universo semiológico mais amplo, o que inevitavelmente acarretará uma complexidade maior desses termos.

4

Paráfrase

Considerações iniciais

Até agora já temos uma noção introdutória de *paródia* e *estilização*.

Para que o leitor se situe melhor, devo adiantar que, desde 1972, antes mesmo de conhecer os textos teóricos de Bakhtin e Tynianov, tentei esboçar uma teoria da *paródia* e da *pará! rase* confrontando-as com dois conceitos de *mimesis*. O resultado disto foi o ensaio “Modernismo — Poéticas do centramento e do descentramento”, apresentado no Festival de Ouro Preto (1972), numa atividade destinada à reavaliação do Modernismo. Interessava-me mostrar que o conceito de *paródia* só poderia ser devidamente trabalhado quando posto em tensão com o conceito de *paráfrase*. E que, além do mais, ao contrário do que se pensava, o Modernismo oferecia uma pluralidade de linguagens onde surgiam a *paródia*, a *paráfrase*, a *miniesis* consciente e a *mimesis* inconsciente.

Posteriormente retomei aquele mesmo ensaio desenvolvendo mais especificamente OS conceitos de *paródia* e

paráfrase para estudar a evolução da poesia brasileira até nossos dias. O resultado dessas pesquisas é o livro *Música popular e moderna poesia brasileira* (Vozes, 1977). Posteriormente, na Universidade do Texas (Austin), apresentei também uma conferência sobre este tópico, em 1977: “For a Theory of Language: Towards a New Concept of Parody and Paraphrase”. Ainda uma vez tornei a repensar isto tudo numa apostila usada em cursos meus na PUC/RJ (1979).

Aqui retomo muitas das idéias contidas nesses trabalhos tentando corrigi-las e ampliá-las a partir de uma correção e ampliação das teorias expostas por Tynianov e Bakhtin. É um gesto de inter e intratextualidade contínua. Recomeçamos pela paráfrase. Ao contrário da paródia, não encontramos uma história do termo *para-phrasis* (que já no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença). Se a paráfrase está do lado da imitação e da cópia, compreende-se a não-história do termo, porque a história geralmente se interessa por aqueles que provocam ruptura e corte, trazendo alguma invenção e descontinuidade. Em geral, a história é a história da diferença, do acréscimo, e não da repetição. No entanto o termo *paráfrase* tem um sentido diversificado. É importante adiantar isto. Tomemos taticamente uma definição oficial deste vocábulo: “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão” *. Ao dizer isto, o dicionário de Beckson e Ganz exemplifica fazendo uma paráfrase-conversão de um trecho de um poema de John Donne (1572-1631) para a prosa.

* BECKSON, Karl & GÄNZ, Arthur. *Literary Terms: A Dictionary*. New York, Farrar-Strauss and Giroux, 1965.

Paráfrase e tradução

Já nesse exemplo anterior, o que transparece é o conceito de paráfrase como *tradução* ou *transcrição*. Este tópico por si só mereceria mais atenção (num outro trabalho que não este). Desde Goethe, passando por Walter Benjamin até Roman Jakobson e Octavio Paz, têm-se levantado as nuances da tradução como *criação*, *transcrição*, *invenção* e *estilização*. Certamente que há tradutores de vários tipos, que vão desde os mutiladores incompetentes do texto até aqueles que procuram através da invenção uma certa co-autoria. Este tipo de atividade se aproxima do que em música se chama de *arranjo*, ou do que também se chama de *intérprete*. No arranjo, o músico se apropria da obra alheia e introduz maneiras pessoais de interpretar o texto musical original. É um co-autor numa atividade que pode ir do simples parasitismo a uma certa dose de invenção. Também o pianista-intérprete, por exemplo, trabalha nessa direção. O intérprete assinala a maneira como ele lê uma obra musical. Na literatura, a aproximação entre *tradução* e *pará-frase* aparece explicitamente em John Dryden (1631-1700), poeta, dramaturgo e crítico inglês, para quem “o tradutor (se ele ainda tem esse nome) assume a liberdade, não apenas de variar de palavra e sentido, mas até de abandonar ambos quando há oportunidade” *. Dryden, na verdade, distingue entre *metáfrase*: “converter um autor palavra por palavra, linha por linha, de uma língua para outra”, e *pará-frase*: “tradução com amplitude quando o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido” **.

* **Apud DEUTSH, Babette.** *Poetry Handbook: A Dictionary of Terms.* New York, Funk & Wagnall, 1974.

* * **Idem, ibidem.**

Equívocos

Essa proximidade entre paráfrase e tradução levou alguns críticos do *new criticism* a uma questão equivocada. Cleanth Brooks, no ensaio “Heresia da paráfrase” (no livro *The Well Wrought Urn*), rejeitou a noção de que o poema possa ser parafraseado sem sofrer violências. E advertiu: “a verdade é que essas formulações nos deslocam do centro do poema ao invés de nos conduzir a ele; o “sentido em prosa” do poema não é uma prateleira na qual o material do poema (isto é, as imagens, metáforas, tensões, ritmos, etc.) fica dependurado. Isto não representa o “interior”, o “essencial”, o “real”, da estrutura do poema”*.

Por aí se observa que Brooks não admite a idéia da tradução. E por pouco ele poderia usar a terminologia dos formalistas russos e dizer que o que ocorre é uma *estilização*. Essa posição teórica revela uma postura ideológica. O que quer Brooks com aquelas palavras: “interior”, “essencial”, “real”? O que diz exatamente com “validade das traduções”? Ora, o que se depreende desse pensamento é que os “conteúdos” são intraduzíveis. Cada *ser* tem seu enigma, seu mistério impenetrável. Isto é típico da ideologia romântica e idealista. Pensar em termos de “essência” ou em “termos absolutos”, enquanto uma interpretação mais materialista tenta nos seduzir com o oposto. Ou seja: introduzindo a idéia de “relatividade” da essência e da verdade, e anotando que “a verdade”, se é que existe tal coisa, não tem localização certa. Surge sim, das forças em relação num determinado sistema. Ela não preexiste. Surge da prática. Embora muitos críticos do *new criticism* discordem de Brooks, I. A. Richards segue na mesma linha. Ele distingue entre *discurso científico*, o qual pode ser parafraseado,

* BECKSON & GANZ, op. cit.

e *discurso poético*, que não pode ser parafraseado. Quer dizer: em literatura a paráfrase já seria criação ou então estilização. Essas discussões entre idealistas (que acreditam nas essências) e materialistas (que investem nas formas) são intermináveis. Atualmente isto voltou à pauta, quando vários lingüistas, inclusive Noam Chomsky, consideraram as possibilidades de se construírem verdadeiras máquinas de tradução a partir de uma teoria semântica e sintática moderna. O que, aliás, a informática modernamente tem desenvolvido mostrando que essas máquinas são possíveis.

Pareceres de lingüistas e filósofos

E nessa linha que a lingüística hoje aproxima *tradução* e *paráfrase*, ressaltando o caráter didático de ambas na transmissão da técnica do aprendizado: “a compreensão de uma língua supõe que se possa fazer corresponder a cada enunciado outros enunciados desta mesma língua considerados sinônimos e semanticamente equivalentes (ao menos em certos pontos de vista): induzi-los para a mesma língua em que estão formulados. Segundo alguns lingüistas norte-americanos agrupados em torno de Z. S. Harris, a descrição de uma língua comporta, como parte integrante (e sem dúvida essencial), a construção de um algoritmo de paráfrase, ou seja, um procedimento mecânico, um cálculo que permite prever, a partir de todo enunciado, o conjunto de suas paráfrases possíveis”*.

Por aí estamos penetrando num terreno mais áspero, mas inevitável, que é o da filosofia e da lógica. Na verdade, todo estudo teórico da linguagem ou começa ou acaba

* DUCROT, Oswald & Tzvetan, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974.

se situando no espaço da filosofia. E apenas para ficar com um leve exemplo ligado mais aos aspectos que estou desenvolvendo, tome-se a obra de Rudolf Carnap — *A estrutura lógica do mundo* * Aí encontramos o uso sistemático da paráfrase como modo de traduzir fórmulas simbólicas. Aqui a paráfrase é nomeada como uma RS (*Recoilection of Similarities*). Como diz esse pensador, para cada fórmula e construção simbólica devemos ter uma paráfrase em palavras. E o objeto dessa RS é tornar a fórmula mais compreensível.

Essa técnica da paráfrase, fora da filosofia, agora na psicanálise, foi utilizada por Freud. E, guardadas as devidas proporções, Sarah Koffman faz uma abordagem da questão ao tratar do “resumir” e do “interpretar” em Freud. Considerando o resumo que Freud faz do romance *Gradiva*, de Jensen, ela diz: “A glosa freudiana parece implicar o duplo sentido do termo: ser ao mesmo tempo suplemento ocioso, menos rico que o texto que apenas parafraseia, e ainda um complemento indispensável: faz o texto chegar até ele próprio, transformando um texto obscuro num texto claro, fazendo-o passar do implícito ao explícito. A glosa, compreendida nesse duplo sentido, permitiria não só ser fiel ao texto, como também torná-lo inteligível” **.

Nessa linha, a questão dos limites entre “interpretar” e “resumir” é muito tênue. O resumo já seria uma interpretação, e não haveria nunca paráfrase pura, senão um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças. Assim, qualquer tradução já seria uma interpretação.

Em verdade, tanto a ciência quanto a arte e a religião usam da paráfrase como instrumento de divulgação. Mais

* *The Logical Structure of the World*. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1967.

** KOFFMAN, Sarah. *Resumir. Interpretar*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro, PUC, 1975.

do que um efeito retórico e estilístico ela é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético. Esse lado pragmático da paráfrase no séc. 18 pode ser ilustrado por uma obra intitulada: *Traduções e paráfrases em versos de várias passagens das Sagradas Escrituras colecionadas e preparadas por um comitê da assembléia-geral da Igreja da Escócia (1745-1781)*. Igualmente há algumas edições da Bíblia, até em português, onde o texto sagrado é parafraseado para uma linguagem mais atual. Pode-se assim considerar que onde a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem.

5

Pausa para exemplo e outras anotações

A essa altura, o leitor já tem uma informação básica sobre os conceitos de *paródia*, *paráfrase* e *estilização*. Para tornar esta apresentação menos árida, vou dar logo um exemplo literário, para que as coisas fiquem mais claras. Tomemos o ultraclássico poema “A canção do exílio”, de Gonçalves Dias, possivelmente o poema mais parafraseado, estilizado e parodiado de nossa literatura. Depois da citação de sua primeira estrofe, transcreverei algumas variações feitas sobre ele por alguns autores modernistas:

Texto original: Gonçalves Dias:

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá,
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá.*

Exemplo de paráfrase: Carlos Drummond de Andrade
no poema “Europa, França e Bahia”:

*Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
Minha boca procura a ‘Canção do Exílio’.*

*Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?
Eu tão esquecido de minha terra.
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá!*

Exemplo de estilização: Cassiano Ricardo em “Um dia depois do outro”:

*Esta saudade que fere
mais do que as outras quiça,
Sem exílio nem palmeira
onde cante um sabiá...*

Exemplo de paródia: Oswald de Andrade em “Canto de regresso à pátria”:

*Minha terra tem palmares
onde gor gela o mar
os passarinhos daqui
não cantam como os de lá.*

Sem estabelecer um comentário exaustivo desses textos, o que vem sendo feito por críticos em situações diversas e que pode ser mais bem desenvolvido em sala de aula, consideremos o seguinte: bastam alguns comentários sobre essa primeira estrofe do poema de Gonçalves Dias e o estabelecimento de comparação com aqueles outros textos para constatarmos que existe um processo comum em todas aquelas variantes textuais: um *deslocamento*.

Na paráfrase de Drummond, o deslocamento é mínimo e ocorre uma técnica de *citação* e *transcrição* direta do poeta romântico. Já no texto de Cassiano o desvio aumenta, inclusive pela afirmação ao contrário, pois a “saudade” é descrita na ausência da “palmeira” e do “sabiá” (“sem exílio, nem palmeira/ onde cante um sabiá”). Ocorre um jogo de diferenciação em relação ao texto original sem que, contudo, haja traição ao seu significado primeiro.

Já no texto de Oswald o *distanciamento* é absoluto. Ocorre um processo de *inversão* do sentido, com um deslocamento completo. Substitui-se logo o nome comum “palmeiras” — pelo nome próprio “Palmares”, mas com letra minúscula. Introduz-se logo uma crítica histórica, social e racial. A substituição do ingênuo termo romântico “palmeira” pelo nome do famoso quilombo onde os negros liderados por Zumbi foram dizimados, em 1695, tem um efeito irônico e crítico, introduzindo um comentário social.

Oswald usou da *paronomásia* (palavras com sons semelhantes e sentido diverso). Usou esse efeito que existe nas brincadeiras cotidianas: “não confundir capitão de fragata com cafetão de gravata”; não confundir “Carolina de Sá Leitão com caçarolinha de assar leitão”. Constrói-se assim uma forma bastante próxima ao original. Diferente do que faria Murilo Mendes, distanciando-se da rima, da métrica e da musicalidade numa outra paródia de Gonçalves Dias, também intitulada “Canção do exílio” e que começa assim:

*Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturanos de Veneza.*

Preservando uma semelhança sonora e rítmica, Oswald desarranja o sentido do texto original. Contrapõe a estética modernista à estética romântica, contrasta a alienação social à denúncia histórica e transforma o discurso do branco na afirmação do preto.

O resto da estrofe reforça o movimento de inversão. No verso seguinte: “onde gorgéia o mar”, o autor modernista consegue um efeito surrealista praticando o *nonsense*. Aquele verso claro e linear de Gonçalves Dias: “as aves que aqui gorgéiam/ não gorgéiam como lá”, aqui se transforma numa frase logicamente incompreensível: “Minha terra tem palmares/ onde gorgéia o mar”. E assim o leitor vai tropeçando em coisas insólitas, passando pelos “estranhamentos”

de que falavam os formalistas russos. É uma leitura em duas vozes: uma em *presença* (texto moderno, parodístico) e outra em *ausência* (texto romântico, parodiado).

Este rápido exemplo nos possibilita também uma outra consideração, que pode parecer óbvia, mas que é relevante: os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são *relativos* ao leitor. Isto é: depende do receptor. Se o leitor não tem informação do texto de Gonçalves Dias, achará no texto de Oswald apenas uma série de disparates. Isto equivale a dizer, em outros termos: estilização, paráfrase e paródia (e a apropriação, que veremos proximamente) são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos.

E, à medida que esses efeitos são muito usados pelos autores modernos, configura-se que a leitura de suas obras requer certa especialização. Como obras metalingüísticas, usando a inter e a intratextualidade, descrevem um discurso fechado ou, então, restrito ao entendimento dos especialistas.

6

Polarizações e modelos

Paródia e paráfrase: uma oposição forte

Em outras partes deste ensaio desenvolveremos as relações entre paródia, paráfrase, estilização e apropriação. Por ora, quero voltar atrás taticamente para trabalhar com uma oposição mais forte e simples: paródia/paráfrase. Isto obviamente implica uma série de riscos, dos quais estou avisado. Mas como este é um ensaio em progresso, torna-se lícito, por ora, enfatizar esses dois termos, explorando uma oposição que surgia nas primeiras escritas deste texto, em 1971. Proximamente, como já disse, tomarei outras direções complementares e mais complexas. Mas aqui é necessário exaurir didaticamente esses dois elementos que se polarizam a ponto de podermos dizer que mais do que paródia e paráfrase estamos diante de dois eixos: um *eixo para frásico* e um *eixo parodístico*.

Feitas essas ressalvas, constatemos que a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. Em contraposição, se poderia dizer que a paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante,

pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma.

Por exemplo: numa construção parafrásica se poderia dizer muito aproximadamente do poeta: “Minha terra tem *laranjeiras* onde canta a *juriti*”. Ou seja: onde Gonçalves Dias pôs “palmeiras”, leia-se “laranjeiras”, onde escreveu “sabiá”, leia-se “juriti”. Haveria uma substituição superficial, mas se manteria o mesmo discurso, reforçando o aprendizado. Um verdadeiro corte no sentido do poema ocorre no clássico exemplo de Oswald: “Minha terra tem palmares/onde gorgoeja o mar”. O reforço dos paradigmas pela repetição é muito usado no aprendizado das línguas: *Bob has a car, Mary has a dog*. Só depois de assimilar as construções paradigmáticas irá o estudante caminhando sintagmaticamente até que se estabeleça uma relação dialética em que paradigma e sintagma se tornam mesclados. E a maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades.

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*.

Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro- paralelo: paráfrase como efeito de *condensação*, enquanto a paródia é um efeito de *deslocamento*. Numa há o reforço, na outra a deformação. Com a condensação, temos dois elementos que se equivalem a um. Com o deslocamento temos um elemento com a memória de dois. Por isto é

que se pode falar do caráter ocioso da paráf rase e do caráter contestador da paródia. Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do *mesmo*. Na paródia busca-se a fala recalcada do *outro*.

A questão das vozes

Isto que estou colocando aqui, cruzando os níveis lingüístico e psicanalítico da leitura, aprofunda algo que Bakhtin afirmou quando destacou que o “estilizador utiliza a palavra do outro”, ou quando destacou que “ele trabalha com o ponto de vista do outro”. Esse “outro” do texto do teórico russo é sinônimo de “alguém”. Aqui nessas considerações, no entanto, quando digo *outro*, uso a acepção moderna: aquela voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade.

Ora, a ideologia tende a falar sempre do *mesmo* e do *idêntico*, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar “certo”. Já a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si. Nesse sentido, ela difere da paródia, pois, nesta, a máscara denuncia a duplicidade, a ambigüidade e a contradição. Por isso é que, usando um paralelo numa linguagem mística, se pode dizer: a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco. O angelical é a unidade, o demoníaco é a divisão. E já que falei em jogo, posso acrescentar nova

comparação: na paráfrase não há a tensão entre os dois jogadores, é como se estivessem jogando o mesmo jogo, do mesmo lado. Enquanto a paródia é uma disputa aberta do sentido, uma luta, um choque de interpretação.

Mas aqui pode-se anotar uma questão sobre os limites da própria paródia: a paródia pode banalizar-se. Pode ocorrer que esse efeito técnico se transforme num artifício fácil. Pode ocorrer que a paródia vire até uma espécie de “estilo de época”, que seja a linguagem banal de uma geração ou de uma época. Assim, os que se incorporam a esse tipo de linguagem acabam fazendo paráfrase ao invés de paródia. Isto ocorreu de alguma maneira com o Modernismo e com as artes futuristas. A paródia tornou-se tão normal, tão esperada, que perdeu parte de sua força original. É o mesmo que ocorreu com certos movimentos de vanguarda: de tanto repetirem seus efeitos, acabaram codificados e perderam seu elemento de surpresa. Por isso terminaram obras de museu.

Paródia e representação

Há também uma relação que se pode explorar entre a paródia e a representação. Porque se, por um lado, a paródia, como já vimos, tem uma origem musical (a ode que é cantada junto com outra ode), ela tem também uma prática teatral curiosa. Assim é que ela tem uma função complementar nas peças dramáticas. E estabelece-se uma relação entre paródia, comédia e liberação das tensões. Quer dizer: a paródia tem uma função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade. Como a *Enciclopédia de poesia e poética de Princeton* coloca: “de uma maneira geral, paródia e literatura burlesca originaram-se do drama, exprimindo um impulso básico num contraponto com os temas trágicos. De

Aristóteles a Shakespeare (e no nosso tempo), o interlúdio cômico, com seus paralelos ridículos com a peça principal, funcionava como uma paródia, propiciando uma pausa e um riso catártico”

Mas, por outro lado, pode-se entender a paródia como algo mais que uma representação, mais que um simples efeito teatral. E nessa direção é preciso recuperar a palavra *representação* num sentido psicanalítico. E isto não é difícil nem muito complexo. Pois se a idéia de representação implica o sentido de dramatizar algo, o conceito psicanalítico de representação se define como uma *re-apresentação*. O que é isto? A re-apresentação psicanalítica seria a emergência de algo que ficou recalcado e que agora volta à tona. Não é simplesmente algo que se está apresentando, mas aquilo que veio ao cenário de nossa consciência nos trazendo informações que estavam ocultas. É como o que ocorre com o fenômeno do sonho. O sonho nos re-apresenta algum desejo não realizado no dia-a-dia. O sonho nos possibilita desrecalcar e liberar certas tensões. Ora, o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.

Daí que se possa dizer, ainda dentro de um campo psicanalítico,, que se pode estabelecer um paralelo entre a paráfrase e aquilo que se chama de *estágio do espelho* no desenvolvimento da criança. Dizem os especialistas que a criança nos seus primeiros anos de vida tem uma relação muito curiosa com a sua imagem projetada no espelho. Ela não sabe em princípio que aquela imagem ali é dela mesma. Pode, como acontece também com alguns animais e aves, achar que aquela imagem é de um outro parceiro, quando é a sua própria imagem. É como se dissesse que num certo estágio a criança tem dificuldade de saber qual

o limite entre o seu corpo e o corpo do outro, qual o limite entre o seu corpo e o corpo de sua mãe, por exemplo.

Por isto, fazendo um paralelo, pode-se dizer que o estágio do espelho corresponde à paráfrase: — a dificuldade de se saber, afinal, de quem é determinado discurso, qual o verdadeiro autor, pois os textos se confundem num jogo de espelhos. E como se o texto passasse de pai (ou mãe) para filho, como se houvesse uma mistura indiferenciada do corpo da mãe e do corpo do filho, O filho-texto olhando-se indiferenciadamente nos olhos da mãe.

Já a paródia é diferente. E o texto ou filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. A paródia não é um *espelho*. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um *espelho invertido*. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a *lente*: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. E o gesto inaugural da autoria e da individualidade.

Constatações

Não se espante o leitor com essas comparações todas. Antes se rejubile como eu ao constatar que essa questão toda, que aparentemente era só lingüística e retórica, na verdade espraia-se por todas as formas de conhecimento. Razão por que anteriormente eu já falara que era melhor

conceber um eixo parafrásico e um eixo parodístico, em torno dos quais se organiza basicamente o conhecimento. Sim, porque esses eixos estão na raiz de uma teoria do conhecimento. São formas de conhecer o mundo. Por isso posso penetrar livremente em comparações até místicas e teológicas, para dizer que a paráfrase pretende ser a linguagem do Paraíso. Por quê? Porque ela é supostamente a linguagem do homem antes da queda, quando tudo era igual e indiferenciado. Já a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma. Ética e misticamente a paródia só poderia estar do lado demoníaco e do Inferno. Marca a expulsão da linguagem de seu espaço celeste. Instaura o conflito. Mais ainda: é um trabalho humano, um esforço de condenados pensando o discurso celestial paterno. E vejam só que não estou tresvariando sozinho. O místico Jacob Boehme considerava a linguagem de Adão como a linguagem sem pecado. Essa seria a linguagem sem mancha, sem temporalidade, celestial. Por isso acho que a paródia é a linguagem pecaminosa. Ela lembra o homem de sua temporalidade, coloca seus pés no chão, contrapõe a comédia ao sublime. E aqui posso fechar este tópico contrastivo entre paródia e paráfrase. Mas não sem antes fazer uma alusão a outro paralelo, pois, situando-se na linha da continuidade, em alguns casos a paráfrase pode resvalar para uma *parafrasia*, que é o nome de uma enfermidade caracterizada pela “fraqueza intelectual”. O texto parafrásico pode converter-se também numa outra enfermidade, num tipo de afasia que é a *ecolalia*: a repetição sonora (e eu diria também ideológica) do discurso alheio. E, da mesma maneira que a paráfrase é o recalque da linguagem própria e a repressão do desejo da linguagem ou da linguagem do desejo, a paródia surge como o insaciável desejo. E não estranha que as ideologias estéticas e políticas que controlam o cenário social considerem as paródias sempre como um discurso *in-desejável*.

7

Reformulando Tynianov e Bakhtin

Retomando o fio da meada

Até agora estivemos estabelecendo basicamente os seguintes núcleos demonstrativos:

- a. lembrando sucintamente a trajetória do conceito de *paródia*;
- b. introduzindo o conceito de *estilização* segundo Tynianov e Bakhtin, em confronto com o conceito de *paródia*;
- c. valorizando o conceito de *paráfrase* em suas nuances, mostrando que pode ser correlacionado aos anteriores.

A partir daqui vamos sugerir três modelos novos para a redefinição desses termos. Para que isto ocorra, passaremos agora a ver as diferenças entre as postulações anteriores e as minhas.

Ora, Tynianov e Bakhtin tinham desenvolvido a oposição entre:

paródia x estilização

Esta oposição me parece insuficiente por várias razões. Primeiramente porque recai num dualismo que pode revelar um vício maniqueísta de pensamento. Naqueles meus estudos anteriores já mencionados, também incorri nesse erro operando uma oposição:

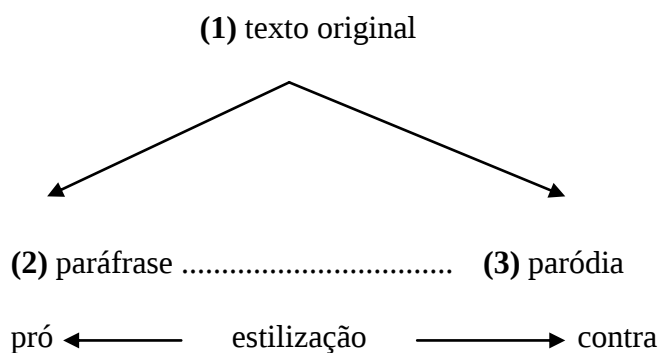
paródia x paráfrase

Embora veja nessa oposição um modelo teórico bastante rico, como demonstrei analisando textos literários e textos de música popular, esse dualismo pode ser enriquecido criando-se algumas nuances intermediárias. Um outro problema daquela oposição estipulada por Tynianov e Bakhtin é que ela é usada exclusivamente para estudos na área do romance, privilegiando dois autores: Dostoiévski e Gogol. Desinteressam-se assim dos fenômenos extraliterários e extralingüísticos, que são igualmente importantes. E é evidente que se esse modelo tem alguma validade semiológica é porque pode ser utilizado no domínio da dança, pintura, jazz, moda, etc. Finalmente, um outro questionamento surge em relação ao modelo de Tynianov/Bakhtin: talvez a estilização não seja apenas um dado opositivo à paródia, mas algo mais complexo, algo que chamarei de *efeito* e que pode ocorrer tanto dentro da paródia quanto dentro da paráfrase. Em outros termos: a dualidade paródia/estilização me parece fraca, de pouca pertinência, deixando alguns vazios que poderemos tentar compreender.

Proposta de um primeiro modelo

Estamos assim nos tornando aptos a produzir um primeiro modelo teórico diferente do sugerido pelos formalistas russos. Por isto é lícito desde já perguntar: não seria a *paródia* uma espécie de *estilização negativa*, em oposição

à *paráfrase*, que seria uma *estilização positiva*? Evidentemente que esses termos “negativa” e “positiva” não têm aí nenhum valor ideológico ou ético, senão que indicam uma aproximação *maior* ou *menor* em relação ao modelo original. Assim é que talvez pudéssemos falar da *paráfrase* como um efeito *pró-estilo*, e da *paródia* como um *contra-estilo*. Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia. Assim nos seria permitido falar não apenas em estilização, na acepção original de Bakhtin, mas em *contra-estilização*, configurando o efeito parodístico. Poderíamos assim visualizar esse modelo:



Este modelo problematiza a relação do texto não mais dualisticamente, mas de uma maneira triádica. A estilização deixa de ser apenas um dado positivo em relação a um texto original, como indicavam Bakhtin e Tynianov. O desvio que o texto sofre pode ocorrer em duas direções. Assim isto equivale a dizer que a estilização é uma técnica geral, e a paródia e a paráfrase seriam efeitos particulares. necessário, por isto, diferenciar *efeito* e *técnica*. E, para esclarecer, em outros termos, pode-se dizer que a estilização é o meio, o artifício (= técnica), e a paródia e a paráfrase são o fim, o resultado (= efeito).

Com esses raciocínios já teríamos avançado em relação aos estudos anteriores. Há um modelo novo e corrigido

para operacionalizar a leitura dos textos. Os conceitos de *estilização negativa e positiva*, de *pró* e *contra-estilo*, introduzem uma revisão no conceito de paródia/paráfrase, associando agora o conceito de estilização. De alguma maneira poderia até dar por encerrado este estudo aqui, pois esse modelo é bastante funcional. Prefiro, no entanto, seguir outro caminho. Isto é: dando ao leitor a opção de ficar por aqui, sigo numa outra direção, desfazendo taticamente o modelo triangular proposto e partindo para outras especulações.

8

A noção de desvio

Podemos, portanto, partir para outro tipo de raciocínio tentando apagar taticamente aquela primeira proposta de modelo, que já era diferente da de Tynianov e Bakhtin. Como se estivéssemos numa sala de aula, apaguemos o quadro e recomeçemos experimentalmente de outra forma. Pensemos em três elementos:

a) *paráfrase*

b) *estilização*

e) *paródia*

Trabalhemos com a noção de *desvio*. Consideremos que os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um original. Desse modo, a paráfrase surge como um *desvio mínimo*, a estilização como um *desvio tolerável*, e a paródia como um *desvio total*.

Vejamos a estilização enquanto *desvio tolerável*. Por desvio tolerável estou significando algo quantitativamente verificável, sem me envolver em problemas qualitativos. Ou

seja: esse desvio tolerável seria o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Seria a quantidade de transformações que o texto pode tolerar mantendo-se fiel ao paradigma inicial.

Isto me permite dizer que o escritor que produz este tipo de efeito trabalha numa área de pouca diferença em relação ao original. E esse tipo de desvio mais do que tolerável é também um *desvio desejável*, sem o que ele pode cair na paráfrase pura e simples e perder o sentido de autoria.

Assim, na estilização não ocorre uma “traição” à organização ideológica do sistema como ocorreria na paródia, onde há uma perversão do sentido original. Por exemplo: a estilização enquanto efeito semiológico poderia ser ilustrada não apenas na literatura, mas também no *jazz*. No *jazz* há a possibilidade de se introduzir um tratamento pessoal no discurso, numa atitude criativa constante. Lançado o tema, os diversos instrumentistas ou cantores perseguem o núcleo temático aproximando-se e se afastando, mas mantendo um jogo de *identidades e diferenças* em relação ao tema original.

A peça clássica do *jazz* se mostra como um tabuleiro de armar. O ouvinte reconhece aqui e ali uma nota ou uma linha melódica. Mas o instrumentista logo oculta a matriz melódica, velando-a com outros disfarces. Estabelece-se um jogo de entrega e resistência. Neste sentido, a *estilização* está para o *jogo* assim como a *pará frase* está para o *ritual*. No ritual, a participação individual é mínima. Há uma hierarquia e uma linguagem estabelecidas. No jogo há uma flexibilidade, e o resultado é imprevisto, apesar das regras que cercam os elementos. O ouvinte treinado para o jogo musical, por exemplo, consente, aceita o ocultamento, aguarda que o tema retorne à superfície para o aplauso e o gozo estético. Ocorre, é verdade, que a

linha melódica ocultadora da melodia original se torna ela própria uma melodia autônoma e pode até tornar-se preferida do espectador, que assim substitui o original pela obra estilizada.

Curiosamente, no entanto, mesmo no *jazz*, além da estilização existe a paráfrase como um efeito. No artigo “O noneto de Lee Konitz: o exercício da paráfrase”, Luís Orlando Carneiro comenta como o conjunto de Lee Konitz, em gravação de 1977, retoma Miles Davis de 1948-49, realizando o que o articulista chama de “releitura”, “transcrição” e “citações”. Diz ele: “O noneto compraz-se em se dedicar, às vezes, a nostálgicas releituras de Armstrong, Parker, Coltrane, Tristano, e de alguma coisa do *jazz* que marcou a West Coast na década de 60. Konitz e o impecável Warne Marsh (sax-tenor), seu companheiro dos tempos da escola de Tristano, já haviam feito com sucesso o que os músicos chamam de *re-master a-tune*, ou melhor, *re-master* o tema (ou parafraseá-lo) a partir de um solo famoso ou importante, anteriormente gravado. Foi o que os dois fizeram, por exemplo, com uma admirável transcrição do solo que Lester Young gravou sobre a melodia de *Pound Cake*, em 1939, com a orquestra de Count Basie” *.

Mesmo em música clássica ocorre algo ilustrativo a respeito da paráfrase. Lembre-se daquela peça de Liszt “Paráfrase e concerto sobre a *Aída* de Verdi”. E tanto na música quanto na literatura pode-se medir a diferença entre a *estilização* e a *pará frase* se colocarmos a *estilização* no âmbito do *desvio tolerável* e a *paráj rase* na margem do *desvio mínimo*.

* CARNEIRO, Luís Orlando. O **noneto** de Lee Kornitz: o exercício da paráfrase. *Jornal do Brasil*, Caderno li. Rio de Janeiro, 18 maio 1979.

Proposta de um segundo modelo

Se reuníssemos os três termos em definição, teríamos:

paráfrase
(desvio mínimo)

estilização
(desvio tolerável)

paródia
(desvio total)

De uma outra maneira ainda poderíamos dizer: a diferença entre esses termos está em que a paródia *de forma*, a paráfrase *conforma* e a estilização *reforma*. Entre eles há um sinal de diferença. Mas mesmo havendo essa diferença, pode-se tentar agrupar esses três termos em dois conjuntos, tendo em vista que existe uma natural aproximação entre a estilização e a paráfrase, enquanto a paródia coloca-se num outro espaço. Sem dúvida, a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura. Por isso é lícito dizer que a paráfrase e a estilização fazem parte de um mesmo conjunto em oposição à paródia. Sendo que a paráfrase aí seria algo semelhante àquilo que em matemática se chama “diferente de zero”, ou seja, um valor quase imperceptível de diferença, enquanto a estilização corresponderia ao valor 1. Nessa relação, a paródia poderia ser algo semelhante a — 1. Como nosso esforço é estabelecer vários modelos para entender as nuances desses conceitos, talvez mais valha configurar o que estamos dizendo em dois conjuntos:

conjunto 1

Paródia = - 1

conjunto

2

Estilização = 1
Paráfrase ≠ 0

Não se depreenda dessa separação espacial que exista uma incompatibilidade total entre esses recursos ou que eles não possam existir num mesmo texto. Há textos que possuem esses (e outros) atributos, ocorrendo um deslizamento de efeitos de uma parte para outra do discurso. Assim, dependendo da relação intertextual (ou intratextual), podemos conceber a estilização como um meio caminho entre a paráfrase e a paródia. E assim estaríamos de novo numa formação triádica:

1

2

3

Paráfrase <> Estilização <..... > Paródia

Este modelo seria um avanço em relação ao anterior, quando se estudou paródia e paráfrase contrastivamente, considerando-as efeitos de estilização (pró-estilo/contra-estilo). Teríamos já saído de um raciocínio dualista, e corrigido e ampliado o conceito de estilização esboçado por Tynianov e Bakhtin, correlacionando-o necessariamente não apenas com paródia, mas também com paráfrase.

9

A apropriação

Uma técnica de configurações

Apropriação é um termo de entrada recente na crítica literária. A rigor, não foi exaustivamente ainda definido. Aqui tratarei de configurar melhor o seu sentido, inclusive correlacionando-o com o conceito de paráfrase, estilização e paródia.

A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a *colagem*: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. Ela já existia nos *ready-made* de Marcel Duchamp, que consistia em apropriar-se de objetos produzidos pela indústria e expô-los em museus ou galerias, como se fossem objetos artísticos. Foi assim que ele tomou um urinol de louça, em 1917, e o expôs como obra de arte. Da mesma maneira, tomou uma roda de bicicleta e cravou-a de cabeça para baixo num banco (1913) e expôs um porta-garrafas (1914) para a admiração do público.

A técnica da apropriação, que vem do primeiro Dadaísmo, volta ao Uso em torno dos anos 60, quando surge a *pop art*. Aqui os artistas manipulavam objetos da sociedade industrial para construírem suas obras. Por exemplo, Andy Warhol apropriou-se de algumas latas de sopa Campbell!. Ou melhor, retratou, de maneira quase fotográfica, 200 latas daquela marca de sopa sobre uma tela (1962). Por sua vez, Daniel Spoerri, em seu “Quadro Armadilha” (1966), pega diversos objetos cotidianos e cola sob uma superfície: roda de bicicleta, guarda-chuva, calças, camisas, sapatos, urinol de doentes e até mesmo um quadro e uma escultura. Tudo colado numa superfície. Já Christo Jaracheff apresenta outra obra: “Embrulho no carrinho do shopping” (1964), simplesmente pega um carrinho de supermercado, coloca dentro dele todos os produtos comprados embrulhados e amarrados num plástico. A essa técnica se chama também de *âssemblage* (reunião, ajuntamento). Mais do que retratar, o artista coleciona, cata símbolos do cotidiano e agrupa isto sobre um suporte. É uma crítica da ideologia, um retrato industrial do tempo. O mesmo Daniel Spoerri, por exemplo, tem um trabalho intitulado “O café da manhã de Kishka” (1960), que pertence ao Museu de Arte Moderna de Nova York: há uma tábua revestida colocada sobre uma cadeira. Sobre esta tábua estão diversos objetos usados num café da manhã: copos, latas, cinzeiros, colheres, cafeteiras, etc. O artista se apoderou dos objetos do dia-a-dia e converteu-os em símbolos.

Independente do fato de o expectador gostar ou não do resultado, é importante anotar que tipo de efeito isso produz. Ora, essa técnica artística, tão moderna, na verdade usa de um artifício velhíssimo na elaboração artística: o *deslocamento*. Deslocamento que está muito próximo daquele *estranhamento* e do *desvio* de que falamos anteriormente no princípio deste estudo. Tirado de sua normalidade,

o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso.

Os artistas que trabalham nesse tipo de produção estão interessados em estabelecer um corte com o cotidiano usando os próprios elementos que povoam nosso cotidiano. Ao invés de *representarem*, eles *re-apresentam* os objetos em sua estranheza. Claro que poderíamos até introduzir uma diferenciação nos graus de apropriação, e falar de uma *apropriação de primeiro grau* e uma *apropriação de segundo grau*. Isto equivaleria a dizer: a apropriação é de primeiro grau quando é o próprio objeto que entra em cena; e é de segundo grau, quando ele é representado, traduzido para um outro código. Assim, quando Andy Warhol pinta as latas de sopa, ele está no campo da representação de segundo grau; e, quando Spoerri cola os objetos sobre a tábua, está trabalhando em primeiro grau. Mas ambos os resultados são um resultado simbólico. Mexem com significados e conceitos.

Por isso é que esse tipo de técnica, de alguma forma, se enquadra dentro do que ficou conhecido nos anos 60 como *arte conceitual*. Ou seja: a idéia da realização é que é importante. A forma é secundária. O artista está querendo desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa. Mas é um tipo de técnica que está presente também num outro gênero de arte dos anos 60, que é o *happening*. O *happening* é um “acontecimento” imprevisto numa cena pública, de preferência. Mas não é um teatro. É o desenrolar de cenas caóticas onde objetos e pessoas são manipulados. No *happening* de Claes Oldenburg apresentou em Chicago, em 1963 — “Gayety” — por exemplo, há carros numa área urbana, e aí começam a surgir coisas e pessoas: um homem de costas sobre um carrinho de rolimã, pessoas deitadas como mortas sobre o asfalto inundado de pedras de gelo, manequins, pneus, um caminhão-tanque e um homem

lavando o asfalto. É um “acontecimento”. Uma interferência no cotidiano, um antiteatro usando os objetos triviais.

Conteúdos

Os entusiastas deste tipo de manifestação hão de ver aí um conteúdo parodístico. Uma paródia levada ao paroxismo ou exagero máximo. E se, para efeito de raciocínio, concordássemos com isto, poderíamos acrescentar que, enquanto radicalização da paródia, a apropriação é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização. É um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. É, de alguma forma, um desvelamento, ou, para usar uma expressão psicanalítica, um desrecalque e o retorno do oprimido.

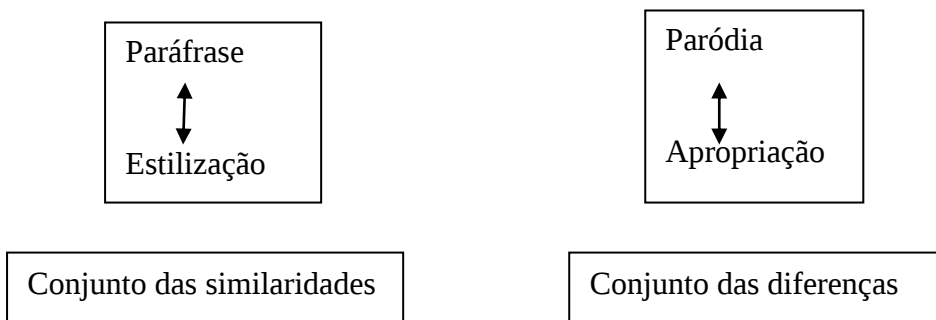
Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele transcreve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um *plágio*. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo.

Como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. Há uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu

realize a minha. Por exemplo, quando Salvador Dali toma a famosa Mona Lisa de Leonardo da Vinci e pinta-lhe uns bigodes, está se apropriando de um signo cultural e invertendo-lhe satiricamente o significado. Com efeito, existe uma relação entre o surgimento da técnica da apropriação e aquilo que Walter Benjamin chamou de “declínio da aura” na obra de arte. Ou seja, desde que nossa sociedade entrou na era industrial e que se tornou fácil reproduzir um original através de foto, disco, cinema, xerox, *posters*, etc., houve uma alteração no conceito da própria obra de arte que deixou de ser aquele objeto único e insubstituível. Num universo onde as coisas podem ser reproduzidas e podem estar ao alcance de todos, a relação mítica com a obra se modifica. Haveria, pode-se dizer, uma relação entre a apropriação e a sociedade de consumo. Nesta sociedade, os objetos assumiram o lugar dos sujeitos. O sujeito não é mais o centro. Indivíduos e objetos são descartáveis.

Proposta de um terceiro modelo

Por aqui, estamos chegando ao terceiro modelo proposto neste estudo, mas agora encadeando os quatro termos em destaque. Na verdade, poderemos conceber esses quatro termos divididos em dois conjuntos:



Em ambos os conjuntos há uma gradação: a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável. Entre elas há um parentesco evidente no eixo das similaridades. A paródia é a inversão do significado, que tem o seu exemplo máximo na apropriação. Por isso, pode-se dizer que paráfrase é a apropriação de cabeça para baixo.

Poderia alguém argumentar: mas não seria a paráfrase também uma apropriação? É justa a questão. Mas ela perde sua pertinência se fizermos uma diferenciação: na paráfrase, a apropriação é fraca. Ou melhor, ela se dá pela inserção do apropriador naquilo que é apropriado. Ou, simplificando, o texto original é que deglute o texto segundo, deixando nele a sua marca: A paráfrase é uma quase não-autoria. Já a apropriação propriamente dita, por se situar não no conjunto das similaridades, mas no conjunto das diferenças, é uma variante da paródia e tem uma força crítica. É uma interferência no circuito. Não pretende re-produzir, mas produzir algo diferente. Como veremos adiante, essas marcas é que farão de Jorge de Lima um estilizador e um parafraseador, enquanto Oswald de Andrade é um parodiador e apropriador.

E, já que nos referimos anteriormente às artes plásticas, mostrando nelas a origem moderna da apropriação, talvez pudéssemos ilustrar agora os limites entre paráfrase e estilização, ainda na pintura. Um típico exemplo de paráfrase e estilização encontramos na pintura neoclássica de David (1748-1825). Ao retratar as batalhas de Napoleão ou as cenas no interior dos palácios, tentava fazer crer que eram cenas gregas e romanas. Na verdade, transferia a corte francesa para um cenário antigo. Os personagens de seu tempo figurados como na pintura renascentista e clássica. É a pintura da paráfrase por excelência. Há um paradigma a ser seguido. Aquele Napoleão e os nobres franceses são uma reedição de Carlos Magno, Alexandre

e Júlio César. Onde se lia Júlio César, leia-se Napoleão, onde se leu Grécia e Roma, leia-se França. E aí, evidentemente, o pintor ocupará também um espaço do pintor clássico, alguém miticamente já instalado na história. Por isto, aliás, é que o estilo dessa pintura é o neoclássico. Esse “neo” implica apenas um prolongamento, reedição, e não um questionamento do passado.

Curiosa a relação entre o eixo parafrásico e os regimes totalitários. Veja-se o que ocorreu com a arquitetura italiana durante o fascismo de Mussolini, o que ocorreu com o cinema alemão durante o nazismo, e com a arte em geral na Rússia e na China depois das revoluções comunistas. A arte passou a ser a arte da reprodução, da cópia. A arte foi submetida a um texto autoritário, a um código imóvel. Os artistas deixaram de ser criadores, para serem súditos.

Seguindo esta ordem de raciocínio, seria lícito aproximar a paródia e a apropriação também de um regime político e dizer que se assemelham mais a um universo democrático? Com efeito, o deslocamento da *propriedade* do texto, a eliminação dos *donos* da escrita, a possibilidade de cada criador manipular o real do texto segundo suas inclinações críticas, nos conduzem a esse raciocínio. Mas nessa mesma linha seria lícito também aproximar paródia e apropriação também de *decadência*. Em que sentido? Tem razão Alfredo Bosi quando lembra que Hegel e Marx vincularam paródia à decadência: “A última fase de uma forma histórica mundial é a sua comédia. Os deuses já feridos de morte uma vez, tragicamente, no *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, tiveram de morrer uma vez mais, comicamente, nos diálogos de Luciano” *.

* Cf. citação de Alfredo Bosi em *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 166.

Claro que conviria definir melhor o que seja “decadência”. Decadência bem pode ser o estágio normal de transformação e metamorfose. Com efeito, a arte do fim do século 19 foi conhecida como decadentista, e foi dela que surgiu a grande paródia que é a arte moderna. No caso brasileiro, o Modernismo é sinal ambíguo de morte de uma estética antiga e surgimento de uma nova. E como Nietzsche já lembrava, só pode haver ressurreição onde houver morte. Por isto, paradoxalmente, pode-se entender o termo “decadência” num sentido que agrada aos filósofos alemães, de Heidegger a Adorno. Ou seja, a obra de arte como “ruína”, como possibilidade de desvelamento, desocultamento e revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas que se acham na aparência da realidade.

10

Aplicações e novas observações

Dois exemplos de apropriação

Exemplos significativos de apropriação em nossa poesia ocorrem com Oswald de Andrade no livro *Pau Brasil* (1924). Ele recorta textos de Pero Vaz de Caminha, Gândavo e outros viajantes e historiadores coloniais, e os dispõe num contexto diverso, fazendo uma re-leitura do passado e uma leitura do presente. Exemplo é esse poema da série “Pero Vaz Caminha” (Oswald não escreve o *de* antes de Caminha):

A descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava Páscoa
Topamos aves
E havemos vista de terra

As frases são extraídas de parágrafos distintos, do início da carta de Caminha, compondo um texto novo. Mas não há uma só palavra de Oswald. Aliás, a *palavra*

de Oswald vem no título. Esse título é que assinala o deslocamento. Igual técnica reaparece na quarta parte dessa série intitulada:

As meninas da gare

*Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha*

De novo, frases inteiramente recortadas da carta de Caminha e submetidas a um novo sentido: as índias do texto original se misturam às “meninas” expostas na gare de uma sociedade moderna industrial. É como se o autor moderno estivesse se apoderando da linguagem do autor antigo para descrever uma cena, que estruturalmente continua idêntica, apesar da diferença de quase 500 anos. As moças da gare, em seu primitivismo, lembram ao poeta aquelas índias.

Nessa linha oswaldiana, Silviano Santiago publicou *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina**. Colecionou textos representativos, segundo sua ótica, das diversas ideologias brasileiras, revivendo o clima de sua infância e da Segunda Guerra Mundial. Através desses textos alheios, fala o menino de ontem no adulto de hoje. Já na introdução, aliás, ele explica sua atitude numa epígrafe: “Levando em conta a base lingüística de toda a comunidade, em lugar de basear-me exclusivamente nos fatos e selecionar os acontecimentos mais extraordinários (. . .)”. Esta frase de Peter Mandke explicita a técnica da maioria dos textos. Digo textos e não poemas, porque

* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978.

esta classificação é irrelevante para quem opera com essa técnica.

O autor, no entanto, opera uma ligeira diferença em relação a Oswald. Se no modernista era o título irônico que mostrava a direção crítica do texto, aqui, além do título, temos no final do “poema” a fonte de onde o autor sacou o texto. Veja-se este texto tirado de Plínio Salgado:

As apoteoses & o martírio

*Nas horas de grandes manifestações
coletivas dos cultos patrióticos.
eram os integralistas
que realizavam as apoteoses
máximas da Pátria
e que aclamavam
as autoridades constituídas.
No dia em que tivéssemos
uma perseguição federal
o nosso crescimento seria espantoso,
porquanto é da própria índole
e natureza do nosso movimento
crescer pela mística do martírio.*

E, assim, outros trechos transcritos de Mário de Andrade, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Getúlio Vargas, Luís Carlos Prestes, vão se sucedendo, se cruzando com textos escritos até em inglês. O autor “recorta” jornais, revistas em quadrinhos e livros constituindo um universo lingüístico-ideológico. Não há diferença entre poesia e prosa. E a rigor talvez não seja um livro de poesia. Talvez possa ser tido como um livro de ensaio. É mais uma “obra conceitual” do que “literária”. O que conta é o conceito, a idéia organizadora do livro. A realização técnica do verso é secundária, aliás, como sucede também em Oswald.

Esses, Contudo, não são aqui os únicos exemplos de apropriação. Esta técnica tem outros matizes, e ela vai voltar, nos Capítulos seguintes, na *apropriação para 1 rásica* de Jorge de Lima e na apropriação que Bandeira faz não apenas de textos alheios, mas até de textos dele mesmo.

Jorge de Lima: um enigma finalmente esclarecido

No capítulo anterior, introduzindo a questão da apropriação, referi-me a uma *apropriação parodística*, significando uma subversão do sentido original do texto. Mas existe também uma *apropriação para frásica*. E este tópico encaixa-se numa questão mais ampla: de como a teoria da literatura hoje tem instrumentos não só para aprofundar certos problemas, mas também para Solucionar alguns enigmas que angustiam os críticos do passado.

Quando Jorge de Lima, na década de 50, publicou *Invenção de Orfeu*, a crítica ficou pasma e desorientada. Diante daquele texto insólito e enigmático, passou-se para o elogio. Assumiu-se, então, a atitude de deixar a explicação daquele longo poema para o futuro. Murilo Mendes, entre outros, advertia: “(. . .) o trabalho de exegese do livro terá que ser lentamente feito, através dos anos, por equipes de críticos que o abordem com amor, ciência e intuição, e não apenas com um frio aparelhamento analítico” *.

Em 1977, o prof. Luís Busato apresentou como tese de mestrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro a tese: *Montagem: processo de cotnposição em Invenção de Orfeu* ** . De alguma maneira, após esse trabalho o poema de Jorge de Lima deixou de ser tão enigmático.

* SIMÕES, João Gaspar. *Jorge de Lima. Obra Completa*. vol. 1. Aguilar, Rio de Janeiro, 1968, p. 609.

** Rio de Janeiro, Âmbito Cultural Edições, 1978.

Também não foi preciso um trabalho de equipe como queria Murilo Mendes. Sendo um trabalho intuitivo, contou também com a compreensão teórica moderna.

Fazendo um trabalho de confronto das fontes inspiradoras de Jorge de Lima, Busato aprofundou observações já feitas por César Leal e outros estudiosos. Colocou frente a frente Jorge de Lima e os textos da *Divina comédia*, de Dante, *Paraíso perdido*, de Milton, *Os lusíadas*, de Camões, a *Eneida* e as *Geórgicas*, de Virgílio. Mas essa exaustiva tarefa não foi um clássico estudo de “fontes” ou de “influências”, senão uma análise da intertextualidade numa acepção atual.

A questão nos remete para algo mais que a simples paráfrase. Vai nos colocar num outro domínio: o da apropriação parafrásica, porque Jorge de Lima realmente se apodera dos textos clássicos como se fossem seus, falando através deles. Ele segue e dilata o sentido original sem traí-lo.

Vejamos alguns exemplos da paráfrase em Jorge de Lima:

a) comparação entre a *Divina comédia* e *Invenção de Orfeu*:

Divina comédia:

*De tantas coisas quantas eu ver pude
Ao teu grande valor e alta bondade
A graça referir, devo e virtude.
(.....)
Sendo eu servo, me deste a liberdade
Pelos meios e vias conduzido,
De que dispunha a tua potestade.
Seja eu do teu valor fortalecido,
Porque minha alma, que fizeste pura
Te agrade ao ser seu vínculo solvido.*

(Paraíso, XXXI)

Invenção de Orfeu:

*De tantos climas quantos eu ver pude,
 a teu grande esplendor e alta porfia,
 a graça referir, devo Alíghieri,
 nas palavras que a Deus são também minhas:
 Sendo eu servo me deste liberdade,
 pelos meios e vias conduzido,
 de que dispunha a tua potestade.
 Seja eu do teu valor fortalecido,
 porque minha alma, que fizeste pura
 te louve ao ser seu vínculo solvido.*

(Canto IV, XIX)

Luís Busato, em sua tese reveladora, arrola ainda muitos outros exemplos contrastivos. Este que extraí serve especialmente para problematizar a questão do *plágio* e da *paráfrase*. Evidentemente, Jorge de Lima não estava exercendo o plágio no sentido convencional e antigo. Se assim fosse, ele não daria, naquelas estrofes citadas, a citação direta do nome de Dante (“a graça referir, devo Alighieri/nas palavras que a Deus são também minhas”). Esse comentário que o próprio poeta faz é explicitador da intenção de *citar* e de se *apropriar* de Dante. Mas não é a *apropriação parodística*, senão a *apropriação para frásica*. Com essa distinção clarifica-se mais o processo estilístico utilizado. Ao contrário da apropriação parodística, que inverte o significado ideológico e estético do texto, a apropriação parafrásica prolonga o texto anterior no texto atual.

Em sua análise intertextual, Luís Busato demonstra que Jorge de Lima utilizou-se de traduções em português para transportar o texto dos clássicos para o seu. Assim, a *Divina comédia* é aí citada através da tradução de J. P. Xavier Pinheiro; o *Paraíso perdido*, em tradução de Antônio José Lima Leitão, e a *Eneida*, em tradução

de Odorico Mendes. Essa tradução de Odorico Mendes é a mais usada das fontes de Jorge de Lima. E o analista mostra ainda a paráfrase das *Geórgicas*, de Virgílio, através da tradução de Antônio Feliciano de Castilho.

Ora, o que caracteriza o gesto parafrásico é a fidelidade ao modelo original. Veja-se mais este exemplo:

Eneida:

*Irmão, tu me iludias? Que foi isto
Que aras, tochas, fogueiras, me aprestavam?
Lançam fachos ao cume. À frente Pirro
A machadadas racha os umbrais duros,
E éreos portões descrava da couceira;
Traves descose, firmes robles fende,
E cava ampla abertura. O interno centro
Aparece e átrios longos patenteia;
Aparecem de Príamo os retretes,
Mansões de priscos reis; e um corpo em armas
Cobre o limiar. Envolta em prantos
Longo ecoa; as abóbadas ululam
Com fêmineo gemer, triste alarido (.....)*

(Eneida, livro II)

Invenção de Orfeu:

*Irmã, tu me iludias? Dize irmã,
que aras, tochas, fogueiras acendias?
Lançam fachos aos lírios. E eis que Duende
a machadadas racha esses umbrais;
e antro malsão descrava das correntes,
traves descose, ferros e aços funde
e cava ampla aflição, O interno fogo
aparece, e átrios longos escancaram-se.
Aparecem do Inferno os capitães.
Mansões de Grão-Beliais; e um monstro exangue*

*cobre o limiar. A ilha é um pranto imenso,
pranto, pranto; as abóbadas ululam
com pânico gemido atormentado (...)*

(Canto VI, VIII)

O trabalho de Busato é mais amplo e minucioso, não só entrando na explanação estilística, mas cotejando até mesmo os temas que aparecem num poeta e outro. Entre outras coisas, além de mostrar outras fontes de Jorge de Lima, como a *Bíblia*, confronta diversos textos de *Os lusíadas* com *Invenção de Orfeu*.

Mas onde a técnica de Jorge de Lima chega ao seu paroxismo, e num enriquecimento da questão da intertextualidade, é no aproveitamento que Jorge de Lima faz do próprio Jorge de Lima, citando-se a si mesmo dentro do próprio poema. Ou, dizendo de outro modo: a criação de uma *paráfrase de segundo grau*, pois o texto inicial já não é puramente de Jorge de Lima, mas, por exemplo, uma paráfrase de Camões. Assim, teríamos: Camões (texto A), Jorge de Lima (texto A') e Jorge de Lima (texto A''):

Invenção de Orfeu

*Estavas, linda Inês, repercutida
nesse mar, nessa estátua, nesse poema
e tão justa e tão plena e coincidida,
que eras a alma da vida curta; e extrema
quando se esvai na terra a curta vida.
Tu te refluis na vaga desse tema,
eterna vaga, vaga em movimento,
agitada e tranqüila como o vento.*

(Canto II, XIX)

Invenção de Orfeu

*Existe, linda Inês, repercutida
nessa plaga de sonho, nesse poema,
e tão lua formida e coincidida*

*entre luars, de súbito diadema,
que à trajetória muda mais renhida,
e te refluis na vaga desse tema,
constante vaga, vaga em movimento,
pródiga e vinda como o próprio vento.*

(Canto IX, I)

Qual é efetivamente a técnica utilizada pelo poeta? Ele trabalha pela substituição. É essa a sua técnica estilística. Abre à sua frente dois ou mais textos de autores clássicos (ou mesmo seus) e vai trocando palavras e sintagmas em busca de variações muito mais fônicas e semânticas que propriamente ideológicas e estéticas. É como se ele fosse um músico, um executante da obra alheia, retomando temas e improvisando. Como, talvez, um músico de jazz. Evidentemente que a explicação dessas apropriações parafrásicas não esgota o poema de Jorge de Lima. Mas esclarece bastante sua leitura. Dessa análise aprendemos a lê-lo não mais linearmente, mas contrastivamente. E essa estrutura de composição revela formalmente o processo de criação justamente aproximado da colagem e da montagem.

11

Manuel Bandeira: uso e abuso da intertextualidade

A tradição refeita

Ilustração também rica e curiosa de paráfrase, estilização, paródia e apropriação localiza-se em Manuel Bandeira. Neste poeta revém aquele tópico que T. S. Eliot tão bem tratou em “Tradição e talento individual”. Ou seja, Bandeira é um refazedor da tradição. Um leitor dos clássicos e um reescrevedor de poesia. Ele cultiva as formas clássicas dentro de um espírito de “imitação”. Reescreve sonetos, madrigais, canções, baladas, baladilhas, etc. Exercita-se em sonetos italianos, sonetos ingleses e escreve em português arcaico um “Cantar de amor”.

Alguns de seus textos, no entanto, merecem atenção mais minuciosa sob o ponto de vista deste estudo. Por exemplo, os quatro poemas: “À maneira de ...”, onde pratica estilos semelhantes aos de Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt e E. E. Cummings. Nesses casos não se trata de uma apropriação ou de uma paráfrase linear como aquela praticada por Jorge de Lima, em que o autor vai substituindo palavras e sintagmas intencionalmente, sempre com o texto original

em presença. Elegendo uma forma mais aleatória, realiza um discurso que ecoa o discurso alheio. Faz dois sonetos, um à maneira de Alberto de Oliveira, outro à maneira de Olegário Mariano. Quanto a Schmidt, usa o seu verso longo. E quanto a Cummings, usa o verso quebrado cheio de parênteses e sinais de ênfase:

.... E. E. Cummings

*Thank you for the exquisit iam
th
an
k you
too
(or also)
for the
Cumm
nings'
po? e! mal!
An
d now-
get into this brazilian hamoo ck and
let me sing for you:
Lullaby
"Sleep on and on..."
Xaire. Elizabeth.*

Nestes textos, difícil é separar a estilização da paródia. Poderia bem Bandeira estar brincando, zombando, gozando a maneira de Cummings fazer poesia. Onde alguém poderia ver um louvor, outro poderia ver uma sátira. Aliás, o crítico e o estudante devem estar preparados para encontrar textos de difícil e ambígua classificação. Também difícil é negar que aí existe a paráfrase. Pode-se mesmo dizer que a identificação entre os poemas de Bandeira e suas fontes se dá naqueles três níveis estabelecidos por Shipley e que citamos no princípio deste trabalho. Só que

Shipley erroneamente restringia aqueles três níveis apenas à paródia, e eles podem ser aplicados à paráfrase e à apropriação. Refiro-me ao confronto *verbal, formal e temático* dos textos.

Peculiaridades

Em Bandeira, é possível encontrar uma série de comportamentos peculiares quanto à intertextualidade. Observa-se, por exemplo, que ele tem uma verdadeira fixação no poeta Augusto Frederico Schmidt, pois, além de um longo poema intitulado: “À maneira de. . .”, onde escreve como se fosse o próprio Schmidt, tem três outros textos com estes títulos sintomáticos: “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt” “Soneto em louvor de Augusto Frederico Schmidt” “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt”

Certamente outras comparações podem ser feitas entre Bandeira e vários outros poetas. Feitas essas aproximações à luz de uma teoria moderna da linguagem, o autor apresenta uma obra muito mais interessante. E o que poderia passar de brincadeira, numa análise conservadora, agora transforma-se em algo sintomático de um comportamento estilístico da literatura moderna.

Curioso é assinalar em Bandeira a *autotextualidade*, ainda mais apurada que aquela encontrada em Jorge de Lima. Estou usando aqui autotextualidade como sinônimo de *intratextualidade*. É quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente. Refiro-me especialmente ao poema “Antologia”, que é a síntese que Bandeira fez de sua própria poética. Ele extraiu de vários poemas alguns pensamentos-versos que acha fundamentais.

Antologia

A vida

Não vale a pena e a dor de ser vivida.

Os corpos se entendem, mas as almas não.

A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora pra Pasárgada!

Aqui eu não sou feliz.

Quero esquecer tudo:

— A dor de ser homem..

Este anseio infinito e vão

De possuir o que me possui.

Quero descansar

Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...

Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.

Morrer.

Morrer de corpo e de alma.

Completamente.

(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições [de partir].)

Quando a Indesejada das gentes chegar

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,

A mesa posta,

Com cada coisa em seu lugar.

Estimulados por este procedimento, vários escritores localizaram na obra em prosa de Bandeira outros versos dispersos. David Arrigucci Jr. publica sete “Poemas por acaso na prosa de Manuel Bandeira” * e cita a fonte. E, nessa linha, o caso mais curioso é o “Poema encontrado por Thiago de Melio no *Itinerário de Pasárgada*”, que Bandeira, ele próprio, acabou por incorporar à sua obra poética:

* *Achados e perdidos*. São Paulo, Polis, 1979.

*Vênus luzia sobre nós tão grande
Tão intensa, tão bela, que chegava
A parecer escandalosa, e dava
vontade de morrer.*

Em Bandeira, essa técnica de cruzamento de textos é variada. Quem quiser mais exemplos pode pesquisar ou pode confirmar num outro poema, “Balada das três mulheres do Sabonete Araxá”, como ele desenvolve essa técnica. Para conferir, pegue-se o estudo de Sônia Brayner * sobre as fontes desse poema, uma vez que ela vai a Luís Delfino, Rimbaud, Eugênio de Castro, Shakespeare, Lamartine Babo e Castro Alves, para explicar sua técnica de composição.

* *Fortuna crítica de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1980.

12

Intertextualidade: literatura, imprensa e a questão do desvio

De repente nos damos conta de que as questões suscitadas em torno da paródia, paráfrase, apropriação e estilização desembocam num problema teórico, que é o de saber qual é o *específico literário*. Sobretudo os formalistas russos, no princípio do século, se interessaram por isto. Queriam achar a literariedade do texto, aquilo que fazia com que o texto literário se distinguisse dos demais. Pelo que vimos até agora, as questões em torno da paródia, paráfrase, apropriação e estilização podem ser vistas através da medição do *desvio*. Já em outro capítulo falei de *desvio tolerável*, *desvio mínimo* e *desvio total*. O que significa que a identificação desses procedimentos passa pela noção de *semelhança* e *diferença* entre os textos aproximados. Na verdade, a questão do literário e do não-literário passa também pela questão da ideologia e dos códigos que organizam os diversos saberes. Cada época estabelece o que é literário ou não. Cada nova escola ou manifestação redefine o estético e incorpora novas maneiras de ler o mundo. O que não era estético ontem pode ser estético amanhã. Na medida em que a teoria e a prática da escrita

evoluem, evolui também o conceito público do que seja literatura. Por exemplo: em outra época que não o Modernismo, muitos dos “poemas piadas” não teriam o *status* de literário. E foi com muita dificuldade que esse gênero de poesia se afirmou entre nós. Seguramente, muitos dos próprios poetas que o praticaram não estavam seguros do caráter “literário” que poderiam esses textos ter futuramente. De uma maneira ampla pode-se dizer que as linguagens são formuladas em espaços diversos dentro do cotidiano. Há uma linguagem burocrática, uma linguagem jornalística, outra linguagem informal nas ruas, etc. Pois bem. A literatura tem a sem-cerimônia de se apropriar dessas linguagens todas. E, ao se apropriar delas, cria um espaço novo a partir do qual elas podem ser relidas. Relidas parafrásica ou parodisticamente. Mas, em qualquer dos casos, sempre haverá um desvio. Desvio mínimo ou desvio total, sempre haverá o tal desvio. Passemos a algumas explicitações do que aqui apenas insinuamos.

O comum no literário

A intertextualidade em Manuel Bandeira nos possibilita, por exemplo, partir para as considerações sobre as técnicas utilizadas no texto literário e na imprensa. E, para ir diretamente ao assunto, tomemos um poema intitulado:

Poema tirado de uma notícia de jornal

*João Gostoso era carregador de feira-livre e morava
no morro da Babilônia num barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu [afogado].*

Aqui, evidentemente, se trata de algo mais que uma simples paráfrase. Possivelmente de uma estilização. A passagem do texto prosaico ao poético através de diversos efeitos:

- a) a valorização do apelido ao invés do nome do personagem. Na notícia de jornal viria o nome real identificando o tipo;
- b) a disposição das frases em forma de versos. O que já indica um deslocamento, a passagem da série jornalístico-prosaica para a série literário-poética. Ainda que o poema tivesse sido publicado em jornal no lugar da notícia, devido à informação que se tem de que é assim que se apresenta um poema, isto já despertaria no leitor outro tipo de relacionamento com o texto;
- c) o ritmo enfatizado pela repetição dos três verbos: “bebeu/cantou/dançou”, cada um numa frase, sugerindo uma seqüência melódica;
- d) a ausência de pontuação, efeito típico da poesia moderna, sugerindo uma leitura mais subjetiva do texto. E dessa organização espacial que a poesia também se alimenta para organizar sua mensagem.

O literário no comum

É um exercício curioso esse de proceder um estudo dos recursos teóricos que servem na passagem de um texto comum para um texto literário. Também no sentido contrário: a passagem do literário para o comum. Pois é possível encontrar aqui e ali, dentro de um jornal ou em outros contextos, textos de estrutura literária inequívoca.

Neste sentido, leio uma notícia publicada em *O Estado de S. Paulo* (15-08-1972). E surge a indagação: haveria alguma diferença entre ela e um poema em prosa? Vejamos:

Inglês **vela** **a** **última** **flor**
'Leeds, Inglaterra (UPI-JB) — Os botânicos da Univerdade de Leeds cuidam 24 horas por dia de uma única flor numa colina próxima. É a última orquídea que restou na Inglaterra. 'Estamos decididos a não deixar que essa planta morra' — declarou o botânico William Sledge".

Certamente, um dos mecanismos para se entender a passagem da linguagem cotidiana para a literatura é o estudo da paródia, paráfrase, estilização e apropriação. Num jornal diário temos um exemplo bastante rico de como essas linguagens se cruzam e se superpõem. Geralmente no “primeiro caderno” ou “cabeça” do jornal (com as notícias das agências e telegramas internacionais) encontramos a paráfrase. A estilização só vai ser introduzida nos artigos assinados, que individualizam os comentários e introduzem variáveis de subjetivismo nas notícias. Em geral, o “segundo caderno” ou o “caderno B” mostra essa parte. É, por isso, o setor mais aberto e talvez mais ameno e procurado pelo leitor. É o lugar dos cronistas da mundanidade e do cotidiano. Não estranha que essas colunas e essa parte do jornal sejam mais literárias, mais livres, e até na paginação se note mais inventividade e os títulos sejam mais irônicos e tenham uma medida maior. A paródia nos jornais de classe A e B (de maior poder aquisitivo) fica restrita às *charges* políticas, a um ou outro comentário humorístico eventual. A paródia ocupa pequeno espaço nesses jornais “sérios”. Ela vai se caracterizar nos jornais marginais, nos semanários, em publicações não diárias. Assim, alguns jornais podem se especializar nesse tipo de linguagem parodística comentando o texto dos jornais “sérios”, debochando de um texto anterior, numa atividade intertextualizadora. Alguns jornais desse tipo não evitam parodiar-se a si mesmos nem se contradizer. A notícia aí se desvia tanto do fato ocorrido, “deforma” tanto a realidade, “degrada” de tal forma o original, que se situa no terreno da “caricatura”. É curioso e sintomático

¹ Este livro foi digitalizado e distribuído GRATUITAMENTE pela equipe Digital Source com a intenção de facilitar o acesso ao conhecimento a quem não pode pagar e também proporcionar aos Deficientes Visuais a oportunidade de conhecerem novas obras.

Se quiser outros títulos nos procure http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros, será um prazer recebê-lo em nosso grupo.

que os jornais parodísticos não sejam diários. Eles carecem que o texto a ser parodiado tenha sido publicado anteriormente ou tenha se acumulado na memória do leitor durante uma semana ou mais. Ele vive da notícia já consumida. Ele não dá o “furo”, ele debocha do “furo” ou valoriza um aspecto só do todo.

Uma ilustração didática

Há um texto do jornalista e escritor Lago Burnet, intitulado “Quem tem medo do sublead?”*, que me possibilita ainda mais ilustrar o que estou tentando explicitar, agora não apenas na linguagem estética, mas também na jornalística. Daí se poderá confirmar a vigência da paródia, estilização, apropriação e paráfrase no âmbito da teoria da comunicação. O *lead* é a parte do texto que abre a notícia. Aí, em poucas linhas, o leitor deve encontrar não apenas uma introdução à notícia, mas uma informação sobre *quem, o que, quando, onde, como e por que* algo aconteceu. O autor dá um exemplo:

O Tenente Manuel Bandeira matou o bancário Afrânio
 (Quem) (O que) (Quem)
Peixoto, ontem às 23 horas, na Ladeira da Memória,
 (Quando) (Onde)
com o dorso de um dicionário, por questões gramaticais.
 (Como) (Por que)

Neste texto didático existe já uma paródia: ele pressupõe personagens de nossa vida literária (Manuel Bandeira, Afrânio Peixoto) e personagens da crônica policial da década de 50 (Tenente Bandeira e o bancário Afrânio, envolvidos na morte de Marina). O resto da “notícia”

* *De jornal em jornal*. Rio de Janeiro, Record, 1962.

continua no mesmo tom par odístico e irônico, e, em vez da Ladeira do Sacopã, onde ocorreu o crime verdadeiro, temos a Ladeira da Memória. A arma do crime, em vez de um revólver é um dicionário, e a razão do crime não é amorosa, mas gramatical, já que os implicados (na paródia) são dois escritores.

Evidentemente que não é esse aspecto do artigo de Lago Burnet que nos interessa exatamente. Se me detive nessa exemplificação, foi para que o leitor se familiarizasse, de maneira agradável, com a terminologia e a técnica jornalísticas. De resto, a paródia, como se vê, tem uma função até didática, e, o que não se aprende pela tragédia, aprende-se pela comédia.

Mas Burnet cita um exemplo de tentativa de construção do *lead*, que nos interessa mais de perto. Ele toma a primeira estrofe do Hino Nacional, escrito por Osório Duque Estrada, poeta parnasiano do fim do século:

*Ouviram do Ipiranga as margens plácidas
de um povo heróico o brado retumbante
e o sol da Liberdade em raios fúlgidos
brilhou no céu da Pátria nesse instante.*

Vamos acompanhar o que diz o jornalista para observarmos a gradação na construção da paráfrase do *lead*. Diz ele: “a primeira pergunta que nos ocorre é: Quem *Ouviram*? Então, não sem esforço, descobrimos o sujeito da frase: as margens plácidas”. Partindo daí, redigi o seguinte *lead*:

*As margens plácidas do Ipiranga ouviram o brado
retumbante de um povo heróico no instante em que
o sol da Liberdade, em raios fúlgidos, brilhou
no céu da Pátria.*

Confesso que não me agradou essa primeira fórmula. As margens não representam o fundamental na notícia, são simples acessórios paisagísticos, um acidente geográfico, ao

pé da letra do hino, O importante é o brado. Parti então para esta fórmula:

*O brado retumbante de um povo heróico foi ouvido
pelas margens do Ipiranga no instante em que, no
céu da Pátria, o sol da Liberdade brilhava em raios
fúlgidos.*

Desculpem-me, o perfeccionismo às vezes figura, como no caso do *lead*, no âmbito das minhas cogitações profissionais. Como notícia, achei ainda que esse novo *lead* era muito obscuro. E resolvi dar nome aos bois, tornando a informação de Duque Estrada acessível às massas. Meus modestos conhecimentos de História do Brasil levaram-me assim a identificar no autor do brado retumbante a figura insigne do Imperador Pedro 1. No brado identifiquei o “Independência ou Morte”. E fiz isto:

*O Imperador Pedro 1 proclamou a Independência do Brasil
às margens do Rio Ipiranga, em São Paulo, tornando o País,
a partir desse instante, liberto de compromissos côm a
Corte de Portugal.*

Este texto ilustra bem a passagem da paráfrase à estilização. As duas primeiras tentativas estão na área da paráfrase, e a última, contando com uma contribuição de pesquisa e apurando mais os dados do texto original, coloca em forma direta o que há de fundamental atrás do texto obscuro do poeta.

A cozinha jornalística

Ê claro que, nos casos cotidianos da vida de um jornal, o *lead* dificilmente terá que operar a conversão de um poema em prosa jornalística. Portanto, a estilização não será o efeito comum, e sim a paráfrase. A notícia que vem pelo telex chega à mesa do redator e dele requer um tratamento

mais a nível da *tradução* e da *condensação*. Aliás, faz parte da atividade jornalística a crença de que o jornalista é um “tradutor” da verdade. Essa, pelo menos, é uma crença antiga, e, evidentemente, ingênua. A rigor, a notícia não é apenas “vista” ou “presenciada” de maneira diferenciada por diversos repórteres em sua fonte, mas sofre também um tratamento que passa pelo “subjetivismo” dos redatores e pela “ideologia” de cada jornal. Todos esses “desvios” da notícia metamorfoseiam o sentido original. Por isso, em muitos casos é necessário ler vários jornais para se medir as “diferenças” e tirar uma média entre a “verdade” e a “mentira” e se aquilatar individualmente a notícia.

Não apenas temos os jornais da “situação” e da “oposição” enfocando aspectos diversos ou “interpretando” diversamente o ocorrido, mas temos as muitas “versões” através das óticas das diversas “direitas”, diversos “centros” e diversas “esquerdas”, cada uma comportando diversas outras “subjetividades”, todas elas se autodefinindo como a “autêntica” e “verdadeira”. Esta questão, evidentemente, começa a decolar do espaço trivial da informação e penetrar no espaço filosófico sobre a definição do que seja “realidade” e “verdade”. Em breve estaremos chegando à conclusão irônica de que não há fato, mas apenas “versões” dos fatos. Os filósofos de escola francesa, nos últimos anos (Michel Foucault, Jacques Derrida, etc.), trabalharam bastante essa questão, ensinando-nos que o texto é algo sempre em movimento, que há uma correlação entre as diversas escritas, e que a única maneira de se aproximar o quanto possível de uma certa verdade é estar preparado para ler todos os artifícios que os textos nos preparam. E é nessa linha que desenvolvo aqui este estudo, porque a questão da paródia, da paráfrase, da estilização e da apropriação está relacionada, em última instância, com a procura da verdade.

13

Automatização e desautomatização cultural

O jogo que se estabelece entre esses dois extremos que são a paráfrase e a paródia é o mesmo jogo entre a automatização e a desautomatização da informação. Pela automatização, tem-se um reforço da linguagem conhecida. Pela desautomatização, tem-se a contestação desta mesma linguagem. E a cultura só pode se estabelecer se houver um certo equilíbrio entre esses dois movimentos. Pois uma sociedade totalmente burocratizada em sua linguagem é vizinha da morte, assim como a sociedade continuamente inovadora se identifica com o caos.

Toda linguagem se estabelece através de um processo de automatização. E é assim que se aprende e que se ensina qualquer língua. Contudo a tarefa do escritor é exatamente desautomatizar os sintagmas. Ele trabalha no sentido de des/velar (como queriam os metafísicos) ou des/construir (como dizem os estruturalistas). Daí a relação entre “linguagem literária” e “desvio” ou “estranhamento”.

Curiosamente, não apenas o ensino da língua, mas também o de literatura pode-se valer disto. Ou seja: como manipular a paráfrase, a estilização, a paródia e a apropriação no processo de aprendizado. Por exemplo:

O professor Fábio Lucas fez experiência neste sentido com seus alunos de literatura brasileira na Universidade de Minnesota. Não apenas desenvolveu estudos críticos sobre os autores, mas realizou uma conversão estilística que, saindo da paráfrase, situa-se no âmbito da estilização. Ou seja, os alunos tomavam um conto de Guimarães Rosa — “O famigerado” — e o reescreviam em linguagem de Rubem Fonseca; ou “O desempenho”, de Rubem Fonseca, e o convertiam num estilo de Guimarães Rosa. Esse exercício, ao mesmo tempo lingüístico e literário, exige um conhecimento profundo das técnicas de cada escritor.

Lembra, de algum modo, o que disse no princípio deste estudo a respeito da “transcrição”, da “tradução”, do “arranjo” e “interpretação”. Mais do que uma “tradução” ou “versão”, é um modo de colocar, pela estilização (que pode resultar até parodística), o discurso de um autor em outra clave. É semelhante ao que ocorreria se, numa escola de pintura, se tomasse um quadro de Salvador Dali repintando-o em estilo de Chagall e Picasso, numa demonstração de controle dos diversos códigos desses autores. O que, aliás, os grandes mestres sempre fizeram. Basta tomar a “Olympia” de Monet para se observar que é uma apropriação de uma figura de Tiziano.

Cinema e outras seções

Mas, como se exemplifica a estilização, a paródia, a paráfrase e a apropriação em outros setores artísticos? Recentemente surgiu em nossas telas um exemplo magnífico e audacioso. Woody Allen, em *Zelig*, apropriou-se de diversas cenas e personagens históricos. Tomou essas cenas reais e, através de truques cinematográficos, introduziu nelas o seu personagem Zelig, que passa a contracenar com o Papa, com Hitler e com outros personagens famosos.

Apropriou-se das cenas e introduziu aí, pela corrosão, a paródia.

Se tomarmos, aliás, as comédias de cinema tipo Gordo e Magro e Carlitos, veremos que o que fazem é desautomatizar o nosso dia-a-dia. Nas suas histórias existe uma outra lei da gravidade, outro código social e outra lógica dos acontecimentos. Os objetos têm outra utilidade que não a convencional, e o corpo está além do princípio da vida e morte.

Algo semelhante sucede em outros espetáculos numa área semelhante, como a mímica e a dança moderna. Um espetáculo de dança do coreógrafo Alvin Nikolais assume o caráter de paródia e estilização. Ele usa diversas figuras no lugar do corpo humano. São formas geométricas em movimentação. O corpo humano se funde com os objetos. Um tipo de efeito que outro conjunto de mímica e dança, os suíços do *Mummanchanz*, faz ainda mais ousadamente. Aí introduz-se de vez o riso. Um tubo de plástico se articula como se fosse ao mesmo tempo uma pessoa e um inseto. Uma enorme fruta, de repente, abre-se como se fosse uma grande boca e coloca a língua para fora. Quer dizer, não é a fruta que é comida, ela é que é a boca que come. Por outro lado, os rostos dos figurantes são um bolo de massas que assumem formas as mais imprevistas. Do lado do cômico, esse tipo de dança e mímica difere, por exemplo, da dança criada pelo coreógrafo Maurice Bejart. Neste, em geral, há muito mais estilização, e não paródia. Está a meio caminho entre a linguagem clássica e a moderna. Recria sem explodir os limites do código. Se tomarmos um outro tipo de manifestação, os chamados “*comics*” e “estórias em quadrinhos”, vamos constatar uma coisa curiosa. A década de 60 assistiu ao surgimento de inúmeras publicações, tentando desmistificar os heróis das histórias infantis. Dentro do clima de contracultura reforçou-se o anti-herói. Tentou-se acabar com o aspecto

angelical dos super-heróis, mostrando que são não apenas pessoas normais, mas, ao contrário, de tão normais são iguais a qualquer pessoa. Na televisão surgiu uma nova versão de *Bat Man* e *Robin*, onde se introduziu uma humanização dos tipos, às vezes, perto da comédia. Por outro lado, uma série de revistas tipo *Mad* reforça o aspecto satírico e grotesco, desmistificando a linguagem cotidiana.

É curioso observar como esse tipo de tendência veio contrabalançar publicações onde os heróis apareciam como deuses infalíveis. Heróis, tipo Príncipe Submarino, Homem- Borracha, Homem-Aranha, Tocha Humana e outros, que fizeram a delícia de uma geração de adolescentes, agora vêm surgir entre eles um novo Super-Homem — aquele que o cinema mostrou recentemente, onde a história é contada de um ponto de vista diferente, introduzindo-se o humor e o anti-heroísmo. Pois é isto que os filmes sobre *Super-Homem* dirigidos por Richard Lester mostram. O mesmo Lester, aliás, que dirigiu os Beaties no *Help*, atualizando o cinema tipo “pastelão”.

Abrindo os baús...

Falar sobre os anos 60 é falar sobre a questão da *contracultura* e suas relações com o sistema de inversão de papéis sociais que ela propôs. Como se sabe, os anos 60, nos Estados Unidos, por exemplo, possibilitaram a revisão da problemática do negro, do índio, dos homossexuais, das mulheres, e deu origem ao movimento *hippie*. Sem entrar em divagações sobre essas questões que extrapolam nosso trabalho, vamos nos ater somente a um detalhe. Refiro-me à relação entre a contracultura aí desenvolvida e a recriação da *moda*.

Em outros termos mais objetivos: quando os *hippies* abriram os baús de seus avós (ou o baú da própria história)

e de lá tiraram os casacos, os chapéus, calças e saias para usá-los cotidianamente, estavam praticando um gesto de apropriação. Da mesma forma se apropriaram também de vestimentas primitivas de índios, hindus e negros. Misturaram todos os estilos e épocas num tipo de moda solta e criativa. Cada indivíduo decretava seu próprio modo de vestir. Cada um iniciava o seu próprio paradigma, fazendo as combinações mais insólitas. Depois de algum tempo, chegou-se a uma média que caracterizou o estilo *hippie*. Nesse momento, o que era invenção parodística pessoal converteu-se em paráfrase, e apareceram as lojas e butiques fabricando industrialmente os produtos antes artesanais. Assim, o que era um deslocamento e uma contestação passou a ser automatizado pela sociedade de consumo. Mas, no princípio, quando os Beatles, ou qualquer outro *hippie*, saíam com roupas militares e religiosas, estava ali patente uma atitude crítica e dessacralizadora. Mas a sociedade de consumo, dialeticamente, sacralizou tudo isto de outra forma, quando, revertendo a paródia, converteu-a em paráfrase.

O que ocorreu com as roupas, ocorreu também com vários símbolos culturais. Por exemplo, as bandeiras de muitos países desceram dos mastros e se converteram em tema de roupas, guarda-chuvas, sacolas de supermercado e butiques. Entre os artistas americanos e ingleses, as bandeiras de seus respectivos países foram temas de obras onde se denunciava a brutalidade da guerra e do capitalismo. No Brasil, significativamente, já o movimento “Pau-Brasil”, na época do Modernismo, utilizou a bandeira na capa do livro de Oswald, substituindo o lema “Ordem e Progresso” pela expressão “Pau-Brasil”. Mas, na década de 70, quando Lincoln Volpini, seguindo talvez os exemplos de artistas plásticos estrangeiros, como Jasper John, utilizou a bandeira nacional no Salão Global de Belo Horizonte, foi processado como incurso no art. 57 da Lei de Segurança

Nacional. O júri — Frederico de Moraes, Rubens Gershman, Mário Cravo e Carybé — também foi processado. E o artista foi condenado a um ano de prisão. Como era réu primário, não teve que ir para a cadeia. Mas a obra, conforme mandava a lei, foi destruída. Por ser parodística e por ser uma apropriação, parecia uma afronta aos donos do regime militar em curso no país.

Carnavalização

Na verdade, a moda e as artes dos anos 60 instauraram uma *carnavalização*. Houve uma inversão de papéis, um deslocamento dos significados. Misturou-se a noção de “lixo” e “luxo”. Por isso, algumas boutiques adotaram até esse nome de “lixo” e passaram a vender roupas usadas e velhas, ou mesmo roupas de soldados que estiveram no Vietnã. O *jeans* virou moda e nivelou os gostos e classes, e o *blue-jeans* chegou até a ser usado como *smoking*. Num certo momento de reformulação e contestação, o lixo ocidental foi trazido para a sala de visitas de nossa sociedade de consumo *.. Esse era, obviamente, um efeito de degradação, de contestação semiótica e ideológica. Com a roupa, dessacralizou-se também o corpo e sua postura. As pessoas podiam ficar mais relaxadas, ter longos cabelos e barbas. Rompeu-se a sintaxe tradicional em todos os sentidos: assim como os limites entre o masculino e o feminino se tornaram mais sutis, com o surgimento do culto da androginia, a própria fala, sintática e semanticamente, sofreu mudanças notáveis. Os jovens, enfim, através do “poder jovem”, chegaram a construir uma linguagem para eles próprios, com um sentido impenetrável para outros.

* Sobre isto tratei mais longamente em *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978.

Obviamente o sistema reagiu como sempre, e em breve a estilização e a paráfrase reocuparam o seu espaço. Em pouco tempo as butiques de todo o Ocidente passaram a produzir em série aquelas roupas dentro da técnica da reprodução e da imitação. A cultura *hippie* começou a se imitar a si mesma. O que originalmente era um ato de contracultura, de contra-estilo, passou a ser moda. E a moda é exatamente a paráfrase e a estilização. Os elaboradores da moda são chamados, aliás, de *estilistas* e estilizadores. E é neste sentido que se pode traçar aqui outro paralelo ainda neste âmbito: a relação entre a maneira original de se vestir no princípio da década de 60 e o *carnaval*. O movimento *hippie* foi eminentemente um movimento de *carnavalização*, na medida em que procedeu a uma *inversão* do cotidiano, fazendo a superposição do sacro e do profano, do velho e do novo, ultrapassando as barreiras da interdição em diversos níveis. E a vestimenta (ou a nudez) carnalizadora tem essa função parodística. Aí está o *mundo às avessas* de que fala Ernst Curtius e que aparece em muitas obras medievais. E para estudar a carnalização, Bakhtin foi também à Idade Média para localizar os textos onde se debochava das Escrituras Sagradas. De resto, esse mundo às avessas está na pintura de Breughel, O velho, e em Jeronymo Bosch.

Claro que o carnaval não é todo ele um fenômeno parodístico. Há que ressaltar que o efeito carnalizador é uma coisa, e a festa instituída como carnaval pode ser bem outra. Por exemplo, Peter Weidkun estuda o carnaval na cidade suíça de Basle, e mostra como aí ele está bastante codificado, colocando-se do lado do *limpo*, da *ordem* e, diríamos, da *estilização*, senão da *paráf rase*. Igual fenômeno se pode ver mesmo no Brasil, se compararmos os desfiles oficiais e o carnaval nos bairros e ruas. Nas avenidas oficiais, com a presença das autoridades, convidados nacionais e estrangeiros, um policiamento ostensivo e ingressos pagos,

a rigor, assiste-se a uma estilização do carnaval brasileiro, totalmente diverso do carnaval parodístico dos *blocos de sujos*, dos *clóvis* e outras representações mais agressivas e grotescas.

No carnaval parafrásico, quando os bailarinos de uma ala de escola de samba desfilam imitando os nobres franceses ao tempo de Luís XV, eles estão levando a sério aquele empreendimento. Todo o esforço é para tornarem-se o mais possível parecidos com o modelo. O mesmo vale para as alas das baianas, dos capoeiristas, dos índios, etc. A intenção é a cópia, a imitação e a *mimesis*. Mesmo as *comissões de frente*, que se apresentam de *smoking*, chapéu de coco e bengala, não estão fazendo uma paródia, nem operando um deslocamento. Estão se esforçando por representar a nobreza e a aristocracia do samba, sintomaticamente, à maneira dos senhores brancos, ricos e poderosos.

A idéia da paráfrase e estilização ainda se intensifica pela utilização de uma *história* e de um *enredo* que remetem a um acontecimento da história geral ou do país, mas sempre no sentido de revalidar o discurso oficial. Por isso, essas escolas de samba, em que pese à exuberância e ao arrebatamento que provoquem no espectador, convertem-se em ilustradoras e dramatizadoras de quadros ideológicos de nosso cotidiano. Não é à toa que figurinistas, bailarinos profissionais, coreógrafos, estilistas, historiadores e escritores são convocados para assessorar esses monumentais espetáculos ideológicos. A paródia aí, quando existe, é uma exceção.

14

Concluindo e indagando

Qual foi o caminho que fizemos até agora?

É bom que o sintetizemos para que possamos encaminhar uma finalização deste trabalho. Vejamos:

1. Primeiramente, esforcei-me por demonstrar que os estudos até hoje se centralizavam em oposições binárias, tomando a oposição entre *paródia* e *estilização*, inserindo-se aí um estudo meu anterior que opunha *paródia* a *paráfrase*. Essas dualidades têm várias nuances que aqui foram exemplificadas pela presença dos quatro elementos: *paródia*, *paráfrase*, *estilização* e *apropriação*.

2. Em segundo lugar, tratei dessa questão do ponto de vista atual que vê o jogo dos textos como uma técnica de *intra* e *intertextualidade*. Esse conceito explica muito melhor certos comportamentos num Manuel Bandeira e num Jorge de Lima, tirando a questão do enfoque velho que apenas falava de “fontes”, “influências” e “plágios”.

3. Forneci vários modelos para o estudioso desenvolver. Ele pode utilizar um ou outro, ou todos ao mesmo tempo, conforme a potencialidade do texto que vai examinar. Pode ficar, por exemplo, no confronto: *paródia* e *estilização*. Pode utilizar *paródia* e *paráfrase*. Pode somar

a esses o Conceito de *apropriação*. Pode também avançar e utilizar o critério da *intertextualidade da diferença* e *intertextualidade da semelhança*, colocando em dois conjuntos opositivos: *paráfrase & estilização* “versus” *paródia & apropriação*. Neste sentido, como uma variante, pode ver os matizes vários desses termos e trabalhar com os conceitos de *apropriação parodística* e *apropriação parafrásica*. Pode ainda entender a *paráfrase* como *pró-estilo* e a *paródia* como *contra-estilo* e, finalmente, trabalhar a questão do *desvio*, vendo na *paráfrase* o *desvio mínimo*, na *estilização* o *desvio tolerável* e na *paródia* o *desvio total*. Em todos esses modelos expostos há a intenção de indicar a flexibilidade do raciocínio, exigindo sempre do analista uma construção e uma invenção teórica à altura dos textos que surgirem. Pois qualquer modelo estático seria uma camisa-de-força que empobreceria a leitura. E a leitura deve antes ser tão criativa quanto a escritura.

4. Por outro lado, desenvolvi, fora da literatura, exemplificações de como os efeitos mencionados acima ocorrem na *moda*, no *jazz*, no *carnaval*, na *contracultura*, nas *estórias em quadrinhos*, na *imprensa*, na *tradução*, no *cinema*, nas *artes plásticas*, na *dança*, na *mímica*, etc. Nesse sentido, este estudo tem um enfoque mais do que literário: semiológico.

Nesta parte conclusiva quero indicar basicamente mais duas questões:

1. Primeiramente, que a *paródia* é um efeito não só moderno, mas também muito antigo, e que a afirmativa de que *paródia* caracteriza sobremodo a literatura atual pode ser uma distorção analítica sobre o presente e uma falta de conhecimento do passado.

2. Em segundo lugar, destacar que a *paródia*, *pará-frase*, *estilização* e *apropriação* são efeitos que podem e devem coexistir no discurso, democraticamente, e que se deve evitar a idéia de que qualquer desses efeitos é “melhor”

ou “mais necessário” que o outro, pois todos fazem parte do *sistema*.

Exemplos clássicos

Comecemos por este paralelo: a relação que sempre se estabelece entre *paródia/modernidade* e *imitação/antiguidade* até que ponto é legítima? Pode ser tomada, assim, simplesmente, ou é o resultado de um enfoque crítico normativo e deformador?

Vejamos. De fato, existe uma constatável relação entre *antiguidade* e *imitação*. Tomemos alguns exemplos clássicos. Já na obra do famoso conceptista barroco Baltazar Gracián (1601-1658) — *Agudeza e arte de ingenio* — encontramos este conselho sobre a arte da imitação:

“Encontramos na terceira causa da agudeza, que é exemplar, o ensino mais fácil e eficaz pela imitação (...) Assim, o celebrado Camões imita, e não rouba, o grande Virgílio em seu *Os lusíadas*, descrevendo a morte de Dona Inês de Castro. A destreza está em transfigurar os pensamentos, em transpor os assuntos”*.

Agora, vejam só. Esse verso a que alude Gracián — “Estavas linda, Inês, posta em sossego/dos teus anos colhendo os doces frutos” — sintomaticamente vai aparecer num espanhol, que é Garcilaso de la Vega: “Goged de vuestra alegre primavera/el dulce fruto”. E aqui neste estudo me referi à utilização que Jorge de Lima fez desses versos, via Camões, e depois da utilização que ele mesmo fez do próprio verso, já modificado, em outra parte de *Invenção de Orfeu* (Canto II e Canto IX).

Há exemplos múltiplos do aprendizado pela imitação e paráfrase, confirmando o que dissemos, no princípio

* Buenos Aires, Espasa Calpe, s. d.

deste livro, sobre a imitação parafrásica como técnica pedagógica. Com efeito, esse preceito que valorizava a imitação vigorou, no Ocidente, até o séc. 18, e se exemplifica nessa relação entre Petrarca (1304-1374) e Camões (1524-1580):

Petrarca: *lo cantarei d'amor si novamente*

Gamões: *Eu cantarei do amor tão docemente*

Petrarca: *L'Amante nell'amato se transforma*

Gamões: *Transforma-se o amador em cousa amada*

Petrarca: *Che chonta ii dei non vai difesa umana*

Gamões: *Que contra o céu não vai defesa humana*

Petrarca: *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*

Gamões: *Ditosos sejam o dia e hora quando*

Observem. Certos versos, como esses, acabam tendo uma trajetória rica, passando pela pena de vários escritores. Num ensaio especificamente sobre a trajetória de um verso de Garcilaso — “Em cuanto, ó hermosísima María” — o ensaísta J. M. Alda Tesán * cita seis grandes autores que o reutilizaram sempre através de paráfrases. Seriam somente aqueles seis autores a se apoderarem dele? Certamente muitos outros. Inclusive o nosso Gregório de Matos e Guerra (1633-1696), parafraseador e estilizador de espanhóis e portugueses. Autor que, aliás, ficará melhor entendido se lhe aplicarmos vários dos modelos aqui apresentados para reconhecer a textura dos textos.

Como hoje se sabe, o drama *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, foi tirado de novelas italianas e particularmente de um romance de Luidgi Porto, escrito primitivamente em 1592. E, como dizia o velho 1. M. Pereira da Silva, em livro publicado ainda no século passado: “É o

* Fortuna de um verso garcilassiano. *Revista de Filologia Espanhola*. 1943. v. XVII.

assunto de *Otelo* extraído igualmente de uma novela italiana escrita por Cintio”. Sobre *Macbeth* pode-se dizer que “pertence o assunto a uma legenda descrita na crônica de Hollinshede, e verificada na Escócia no correr do séc. 11”. E, finalmente, que “extraiu Shakespeare da crônica de Hollinshede e de um velho drama inglês de 1594 de autor desconhecido, o assunto de *Rei Lear*”*.

Um problema epistemológico

E assim poderíamos ir desenvolvendo outras exemplificações e refazendo o sempre pejorativo conceito de *plágio*. Mas é melhor deslocar logo a questão e levantar um problema epistemológico. Ou seja, um problema sobre a própria ótica do analista e da técnica mesma de análise. Daí, para avançar já a questão, a pergunta: quando tantos críticos começam a achar *identidades* ou, em caso contrário, a achar *diferenças* entre as obras, isto é mesmo sinal de que as obras têm predominantemente essas características? Ou seria mais realista admitir que isto é o resultado do próprio enfoque teórico e crítico, que privilegia ora a identidade ora a diferença? Não seria a própria crítica uma consequência de certo modo de ver o mundo? Ou seja, será que um período de identidades ou de diferenças não contamina até os instrumentos de análise? Será que, tanto quanto o criador, também o crítico não acaba se inserindo dentro de um certo “estilo de época”, dentro de uma certa maneira ideológica de ver as coisas?

Estou, portanto, introduzindo uma questão que chamei de epistemológica e que indaga os próprios instrumentos meus de análise, procurando limpar o olho do analista dos vícios de posicionamento. Por exemplo: até recentemente,

* **SILVA, J. M. Pereira da.** *Poesia épica e poesia dramática*. Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1889.

nos cursos de literatura utilizava-se com êxito o método de estudo da literatura conhecido como *estilos de época*. Assim, a história das artes seria uma sucessão de estilos:

Idade Média, Renascimento, Barroco, Classicismo, Romantismo, Realismo, Simbolismo, Modernismo, O professor, conforme esse método, esforçava-se por mostrar a identidade estilística das obras dentro de cada etapa dessas. Mostrava-se que os autores viviam nas mesmas contingências históricas e sociais, e isto explicava, de uma maneira geral, os seus estilos. Isto normalizava até os estilos de literaturas situadas em espaços tão distintos como o da brasileira e da francesa. Cada um daqueles períodos poderia ser ilustrado em qualquer literatura ocidental. O estudante e alguns professores têm a tendência de tomar certas divisões e esquemas como sendo os “verdadeiros”. No entanto é preciso ter em mente que a compreensão da literatura como o suceder de estilos de época é uma consequência de um conceito determinado de história, que vem do séc. 19, no qual se acreditava que a história progredia numa seqüência de tese, antítese e síntese. Por isso é que se diz que a Idade Média tomada como tese teria o Renascimento como antítese e o Barroco como síntese. E assim por diante. Mas esse é um conceito teórico, que pode ser contestado. Embora ele possa ser contestado de alguma maneira, o importante é procurar em cada modelo, mesmo dentro de sua precariedade, o quanto ele é funcional. E o modelo dos estilos de época é funcional para o ensino da literatura. Claro que ele deveria ser um entre muitos outros a que o estudante deveria ter acesso.

Por exemplo: pode-se pensar a história da literatura brasileira e latino-americana como uma sucessão de três fases, dentro do que temos chamado de paráfrase, estilização e paródia. Há, efetivamente, um período onde predomina a imitação (até o séc. 18), um período romântico onde se introduz uma certa individualidade nacional, e um

período moderno onde o processo criador atingiu maior autonomia.

Em outros termos: o Brasil até o séc. 18 viveu no domínio da paráfrase. Seja porque a episteme da imitação era predominante no mundo ocidental, seja porque o país fosse ainda imaturo para produzir obras mais individualizadas. Um segundo período ocorre no séc. 19, uma espécie de descoberta da estilização. Neste sentido, o Romantismo é um avanço. Sendo um período de valorização do indivíduo, do nacionalismo e do subjetivismo, propicia uma caracterização ou particularização maior da literatura nacional. E, enfim, um terceiro período seria o parodístico, e coincidiria com os movimentos de vanguarda que em nossa cultura são representados em torno do Modernismo (1922). Um período crítico, autocrítico de nossa cultura, em que, tecnicamente, a paródia foi muito utilizada.

Uma questão aberta

Mas é essa colocação pertinente, ou esgota ela a leitura de nossa história cultural? Evidentemente que ela explica apenas um dos ângulos da questão. Pode-se complementar essa visão e demonstrar integrativamente que já em Gregório de Matos, no séc. 17, existia a paródia e que a paráfrase sobrevive no moderno Jorge de Lima, especialmente em *Invenção de Orfeu* (1954).

Da mesma maneira, como demonstrei no ensaio “Modernismo: poéticas do centramento e do descentramento”, a linguagem do Modernismo, ao contrário do que se propala, não é só a da paródia, antes aí se manifestam a paráfrase e pelo menos dois tipos de *mimesis*. De resto, Auerbach tentou mostrar que a literatura contemporânea se caracterizaria por uma *mescla de estilos*. Isto seria uma forma de ir entrando no que outros chamam de *modernidade*

Ou seja, enquanto em outros períodos havia autoritariamente um estilo hegemônico, hoje democraticamente vários estilos convivem entre si.

Um outro exemplo rápido: se acompanharmos o estudo que Mikhail Bakhtin fez do riso e do carnaval na Idade Média, vamos nos surpreender constatando que a paródia era um efeito comuníssimo, inclusive dentro da própria Igreja, onde os Evangelhos eram dramatizados ou apresentados de uma forma bastante diversa da ortodoxa. Igualmente, em diversas peças de Shakespeare, surge a paródia, realizando, aliás, o seu papel etimológico: um texto que entrecorta o outro texto. E assim alguns personagens e textos são um comentário debochado da própria história em andamento.

Mas anteriormente eu disse que há, da parte da crítica, uma tendência em privilegiar ora as identidades ora as diferenças quando lê os textos. Com efeito, durante muito tempo o estudo da chamada *literatura comparada* foi sobretudo um estudo das identidades e semelhanças. Procurava-se cotejar e aproximar um autor de outro autor que teria sido a sua *fonte* ou *origem*. Criava-se assim uma dependência e uma hegemonia de uma obra (ou cultura) sobre a outra. Com isso, apagava-se a diferença entre as obras, em prol da semelhança. Assim, um crítico que se compraz em assinalar o débito de Garcia Marques para com Faulkner, ou de Machado de Assis para com Sterne, corre o risco de diminuir um em função do outro, pois trabalha sobre o eixo das identidades, apagando, às vezes, as visíveis diferenças. Mas pode-se dar também o contrário: que um enfoque teórico privilegie as diferenças em detrimento das identidades. É isso que uma leitura vanguardista da história da poesia faz separa os autores que introduziram alterações formais e despreza os demais. Constrói-se assim uma história da diferença. Da mesma maneira que a visão parafrásica

² Este livro foi digitalizado e distribuído GRATUITAMENTE pela equipe Digital Source com a intenção de facilitar o acesso ao conhecimento a quem não pode pagar e também proporcionar aos Deficientes Visuais a oportunidade de conhecerem novas obras.

Se quiser outros títulos nos procure http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros, será um prazer recebê-lo em nosso grupo.

(do idêntico) sugere um imobilismo artificial na história da produção artística, a visão parodística (do diferente) resvala para um consumismo, para um novismo novidadeiro, uma busca da originalidade a todo custo. E é isso que começou a ser incentivado alucinadamente pelas vanguardas do princípio do século: a busca da originalidade, muita vez gratuita. O amor à diferença, à inovação, fez com que a palavra *ruptura* começasse a surgir em diversos textos críticos, significando que a modernidade se caracterizaria por isto. Não contente em valorizar a ruptura, a revolução, o novo, começou-se também a procurar na própria história a tradição das rupturas. Daí que muitos ensaístas tenham se deliciado com jogos verbais como este: *a ruptura da tradição e a tradição da ruptura*.

É uma forma, digamos, dialética de dar à ruptura não só uma legitimidade, mas um lastro histórico. E assim é, acabaríamos concluindo, o contrário do que se quer, pois, na hora em que a diferença pode ser localizada dentro de um eixo de semelhanças, demonstrando que este é um comportamento comum, a diferença perde parte de sua originalidade. E, curiosamente, a arte de vanguarda, que trouxe tantos benefícios à nossa cultura, paradoxalmente se deixou prender num dilema, que Edoardo Sanguinetti * muito bem colocou. Num primeiro instante — o *heróico -patético* —, a vanguarda tenta impor a diferença e quebrar as normas; mas num segundo tempo — o *momento cínico*—, ela procura se instalar no mercado já no nível do consumo.

Por isso, é importante finalizar esclarecendo uma vez mais que o discurso em sua plenitude só se realiza quando se desenvolvem várias linguagens simultâneas e interdependentes. A paródia precisa da paráfrase tanto quanto ambas

* Sociologia da vanguarda. In: LIMA, Luís Costa, org. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

precisam da estilização e da apropriação. Esses e outros efeitos que porventura existam e que outro ensaísta pode descobrir compõem não só o texto literário, mas também o tecido social.

E o crítico, tanto quanto o artista, deve se sentir livre para adotar todas as virtualidades da linguagem sem se meter na camisa-de-força de certas opções que, a pretexto de serem radicais, não passam de soluções autoritárias. Pois a verdadeira arte não é repressora, senão sinônimo de liberdade.

15

Vocabulário crítico

Condensação: outro efeito que Freud também trabalhou mais claramente, antes que a lingüística dele se apoderasse. Como, no sonho, podemos fundir duas personagens numa só, formando um elemento híbrido, também a metáfora em literatura é essa fusão. Quando digo: pé *de mesa*, estou falando de pé e de mesa ao mesmo tempo.

Deslocamento: na verdade, esse termo começou a ser mais empregado por Freud em sua teoria dos sonhos, e depois foi aproximado a conceito semelhante em lingüística. Psicanaliticamente é isto: ao invés de uma figura, tem-se outra em seu lugar. Ao invés de alguém sonhar com a irmã, sonha com uma outra conhecida que tem o nome da irmã. Nos estudos literários, entende-se esse deslocamento como sinônimo de metonímia, figura de linguagem na qual a parte é representada pelo todo. Assim, na metonímia, ao invés de falar *navio*, falo *vela*; ao invés de *igreja*, falo *altar*, etc.

Epistemologia: só nas últimas décadas tornou-se mais evidente que o estudo da “verdade” do texto só pode ser realizado a partir de um enfoque epistemológico. Epistemologia é sinônimo de teoria do conhecimento. Para se

“conhecer” e se aproximar da “verdade”, a primeira providência, de um ponto de vista epistemológico, é saber quais os instrumentos que estamos usando e por que os estamos usando. Neste sentido, a epistemologia nos ajuda a nos desvencilharmos de ilusões e ideologias, quando coloca basicamente essa questão: quando pensamos, a partir de que ponto de vista pensamos, o que estamos pensando?

Formalismo russo: movimento que surgiu na Rússia, na década de 1910-1920, mas que foi reprimido pelo regime comunista, a partir dos anos 30. Possibilitou o surgimento da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOYAZ). Do grupo faziam parte lingüistas como Roman Jakobson, Iuri Tynianov, Eikhenbaum, etc. Os formalistas introduziram um novo conceito de história literária, descobriram técnicas novas de leitura do texto poético e da prosa. Eles são o berço do estruturalismo, que se configura nos anos 50 e 60, sobretudo na França.

Happening: uma forma de arte surgida na década de 50, conjugando artes plásticas e teatro, mas ao mesmo tempo fazendo questão de dizer que não é nada disto. Surgiu em Nova York. Os “acontecimentos” ocorriam em qualquer lugar: ambientes fechados ou vias públicas, e a intenção era interromper a normalidade prosaica do dia-a-dia com uma nova estrutura de pensamento.

Ideologia: sendo este um termo em torno do qual se escreveram tratados, aqui nos interessa lembrar simplesmente que ideologia não é apenas o credo de um partido, nem aquilo que vem expresso na superfície dos textos e comportamentos, mas uma certa estrutura profunda que se encontra no inconsciente das pessoas, das culturas e dos textos. Estudar a ideologia de um texto é saber ler sobretudo a sua camada oculta.

Mesmo. Outro: nas últimas décadas o pensamento filosófico francês redefiniu esses termos, que assim chegaram

à literatura. Mas a melhor maneira de entendê-los é admitir que entre eles há outra -palavra indispensável que é ideologia. Assim, uma obra está do lado do *mesmo*, quando repete valores da ideologia dominante; e está do lado do *outro*, quando revela aspectos ocultos e denuncia a própria ideologia.

Modernidade: termo usado por vários ensaístas alemães e franceses, que estuda de que maneira, na passagem do séc. 19 para o séc. 20, através sobretudo das vanguardas, estabelece-se uma nova noção de tempo e espaço. A modernidade, além de uma nova estética, nos deu também Freud (e a noção de inconsciente), nos deu Einstein (a teoria da relatividade e uma nova visão do universo) e, com Saussure, o desenvolvimento da lingüística, que possibilitou o aprofundamento das questões da linguagem e da teoria da literatura.

New criticism: corrente de crítica (“Nova crítica”) surgida nos Estados Unidos a partir dos anos 20 e que deu ao estudo do texto poético, sobretudo, um caráter mais técnico. Contudo o nome do movimento só se cristalizou em 1941, quando John Crowe Ransom publicou o livro *The New Criticism*. Seus representantes, como T. S. Eliot, I. A. Richards, William Empson, Allen Tate, procuram no poema as suas virtualidades estéticas e não os vestígios sociológicos, históricos e outros que tais, que são considerados dados contextuais.

Paradigma: no sentido de padrão, modelo. Na lingüística, o termo pode ser trabalhado com mais sofisticação, mas aqui prevalece o sentido de semelhança dos elementos perfilados. Assim, quando digo que o verbo *cantar* serve de paradigma para os verbos da primeira conjugação, estou dizendo que ele serve de modelo, embora haja verbos que não obedeçam a esse paradigma e que sejam por isso exceções. Já o *sintagma*, ao invés de verticalizar o estudo da língua, diz mais sobre as relações sintáticas

e semânticas na armação da frase. O sintagma é a dinamização dos paradigmas. E a língua se arma em torno desses dois eixos.

Semiologia: pode ser definida como a disciplina que estuda os sinais e como os sinais se organizam em sistema. Ferdinand de Saussure (1857-1913) deu um grande impulso a essa forma de saber aplicando-a à lingüística. O termo existe também em medicina, referindo-se ao estudo dos sintomas e sinais. Alguns preferem o termo semiótica, se bem que é mais comum usar-se semiologia para os estudos de texto, e semiótica para os estudos onde os sinais podem ser os da moda, das artes e outros signos concretos e pictóricos.

Teoria da carnavalização: uma forma de estudar os textos literários e mesmo a cultura de um povo, procurando os efeitos cômicos e parodísticos que mostram como a comédia pode revelar alguns traços do inconsciente social. Através do estudo das máscaras, do grotesco, do riso, das antíteses entre vida e morte, religião e festa, violência e orgia, inverno e primavera, carnaval e quaresma, pode-se estudar a dialética da própria vida. Os princípios básicos desta teoria estão no livro de Bakhtin — *Problemas da obra de Dostoiévski* —; o Brasil tem-se mostrado um campo fértil para esse estudo, e muitos teóricos estão tentando alargar e aperfeiçoar aqui as idéias embrionárias de Bakhtin. No texto deste livro fornecemos vários exemplos mais explicativos.

16

Bibliografia comentada

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense, 1981.

Esse é o livro fundamental para se começar a estudar a questão da carnavalização, a partir dos conceitos de literatura dialógica, monológica, sátira menipéia e diálogo socrático. Mas o texto de Bakhtin que também nos interessa, aquele escrito sobre *paródia* e *estilização*, está na revista *Change*, mencionada em outro tópico. Segundo alguns autores, aquele livro sobre Dostoiévski é de 1928; segundo outros, é de 1925. V. *Teoria da literatura em suas fontes*. Org. Luís Costa Lima, Livraria Francisco Alves, 1965.

BUSATO, Luís. *Montagem: processo de composição em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, Âmbito Cultural Edições, 1978. Esse livro traz sugestiva introdução de Gilberto Mendonça Telles sobre alguns dos tópicos aqui apresentados. É, realmente, o livro que desmistifica perante a crítica os mal-entendidos sobre *Invenção de Orfeu*.

DUCROT, Oswald & TonoRov, Tzevetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias dei lenguaje*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974. É um útil dicionário que procura explicar não só termos usuais na lingüística, mas sobretudo os termos mais recentes que surgiram do cruzamento da literatura com outras disciplinas.

KOFFMAN, Sarah. *Resumir. Interpretar*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro, Departamento de Letras da PUC/ RJ, 1975.

Sarah Koffman é uma teórica na linhagem de Jacques Derrida, filósofo francês que nos últimos anos ajudou a desenvolver conceitos fundamentais entre a literatura e a filosofia.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

Nesse livro, o autor aborda exaustivamente a questão da carnavalização.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978.

Nesse livro tento um paralelo entre música e poesia, mostrando como a paródia e a paráfrase iam ocorrendo tanto no Modernismo como em Noel Rosa, tanto em Cassiano Ricardo quanto em Ary Barroso, etc. O estudo vem até os anos 70 com a influência das vanguardas poéticas na música popular e termina com considerações sobre a literatura marginal, o *underground* e diversos conjuntos musicais.

— . *Política e paixão*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

Os estudos sobre a carnavalização têm nesse livro uma vinculação semiológica. Ele ainda traz uma análise de nosso cotidiano, expandindo muito das categorias até então conhecidas.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

Neste livro, Silviano utiliza o conceito de apropriação. Ele é também importante para se estudar aquela questão das “fontes” e “influências” de que falo no final deste ensaio.

— . *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978.

É um livro de textos que recortam a ideologia social e literária do país durante os anos da ditadura de Vargas.



http://groups-beta.google.com/group/Viciados_em_Livros

<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>